Gilbert Durand

arte și arhetipuri



Editura Meridiane

Arte
și arhetipuri

Biblioteca de artă

Teoria și filosofia artei

Această carte a fost tipărită cu sprijinul
MINISTERULUI FRANCEZ AL CULTURII
CENTRE NATIONAL DU LIVRE

Pe copertă
ANNE LOUIS GIRODET-TRIOSON
Apoteoza militarilor francezi morți pentru patrie
1802

GILBERT DURAND
Beaux-arts et archétypes.
La religion de l'art

ISBN 2-13-042174-1

ISBN 973-33-0426-3

Gilbert Durand

arte
și arhetipuri

RELIGIA ARTEI

Traducere de
ANDREI NICULESCU

EDITURA MERIDIANE
BUCUREȘTI, 2003

Lui Maète

Introducere

BECKMESSER*

Lui Edgar Morin

BECKMESSER: *Morgen ich leuchte in rosigem Schein von Blut und Duft geht schnell die Luft...*

Die Meistersinger, III, 3

Trebuie să aplicăm, așadar, o demistificare în sens invers. *Freud și Marx ne-au învățat să descoperim „profanul" în „sacru". În cazul pe care-l iau aici în considerare, în mod aparent, conștient, voluntar, criticii descoperă sacrul, implicit și camuflat... în „profan".*

Mircea Eliade, *Jurnal*, II

*Personaj din opera *Maeștrii cântăreți* de Richard Wagner, prototipul criticului muzical denigrator și mediocru (N. tr.).

După o matură reflectare am ales acest titlu puțin banal: *Arte și arhetipuri*, conștient fiind că o antropologie, și chiar o filosofie a arhetipului, trebuie încă, dacă nu explicată – căci ea este deja îndeajuns – în orice caz apărată, la un sfert de veac după dispariția „inventatorului" acestei noțiuni, Carl Gustav Jung.

Ceea ce ni s-a părut un fapt mereu semnificativ și demn de reflecție este înverșunarea pătimașă pe care-o mai suscită încă la unii utilizarea acestui concept de arhetip care vine să deranjeze limba de lemn a pedagogiilor noastre și să sâcâie spiritele de lemn – „refractarii", așa cum scrie P. Sorokin – bine închistate în confortul academic al Universităților, al Școlilor și al Bisericilor noastre. Totul mergând în pasul cadențat al „faptului divers" și al mass-mediei. O asemenea vehemență a respingerii trebuie să-l intrige pe cercetător, trebuie să-l alerteze pe antropolog și să-l alarmeze pe psiholog.

Și pentru că vom aborda mai pe larg în ultima parte a acestei lucrări arta lui Richard Wagner, ni se pare interesant să subliniem, încă de la începutul acestui studiu, în ce măsură adversarii ireductibili ai lui C.G. Jung, ca și cei ai lui Wagner, și cei ai regretatului meu prieten Mircea Eliade, utilizează aceleași argumente pur subiective și total în afara dezbaterii științifice. Desigur, eu însumi – care am câteva brevete oficiale de rezistență în fața nazismului* – și prietenii mei evrei, îndeosebi traducătorul francez al lui

* Ofițer al Legiunii de Onoare, Ofițer al Medaliei Rezistenței, Crucea de Război, Crucea Combatantului Voluntar al Rezistenței, Medaliat al Deportării și al Internării.

Jung, dr. Roland Cahen, și fidela secretară a lui Jung, Aniela Jaffé, ne-am ridicat zadarnic împotriva amalgamului de neadevăruri[1], de falsificări, de calomnii a căror victimă le-a fost psihiatrul din Zürich; desigur, administrația vilei Wahnfried de la Bayreuth a consacrat degeaba o sală întreagă temei „Wagner și evreii", arătând în ce măsură prieteniile evreilor i-au fost prețioase și dintre cele mai fidele compozitorului, în special Hermann Levi, fiul marelui rabin din Giessen, și Hans Richter care, cu un alt prieten evreu, Heinrich Porges, au fost printre cei doisprezece intimi invitați, în semn de onoare deosebită, să urmeze trupul neînsuflețit al maestrului; arătând cât de mulți interpreți israeliți ai lui Wagner au urmat cumplitul calvar „De la Bayreuth la Auschwitz" (este titlul unuia dintre panourile acestei expoziții), toate acestea par expuse, dovedite în van. Să semnalăm, de asemenea, cu câtă probitate israeliți notorii precum Max Brod sau Bernard Levin[2] se mai ridică încă împotriva interdicțiilor totalitare și dușmănoase avându-l drept țintă pe maestrul de la Bayreuth. Eu însumi am încercat zadarnic să-i aduc prietenului nostru comun Gershom Scholem, spre a-l convinge astfel pe președintele Academiei de Științe din Israel, dovezile naturii calomnioase și fantasmagorice a pretinselor atitudini reproșate lui Mircea Eliade, însă fără nici un rezultat: „zvonul" își păstrează vigoarea irațională pe care prietenul și camaradul meu Edgar Morin-Nahoum a studiat-o în legătură cu „zvonurile", antisemite de această dată, „de la Orléans"[3].

Așadar, este necesar și instructiv într-un preambul la un studiu, în care persistăm să utilizăm această noțiune atât de ponegrită de arhetip, să examinăm rădăcinile... cvasiarhetipice sau cel puțin mitologizate emoțional la extrem, ale unei asemenea îndârjiri ce depășește cu mult, prin im-

---

1. A. JAFFÉ, *Jung last Year*, Spring, 1984, și articolul lui Roland Cahen ca răspuns la un pamflet, cel puțin prost informat, al lui G. SCARPETTA, „L'inquiétant retour du Dr. Jung", în *Nouvel Observateur*, august 1980.

2. L. BROD, „Richard Wagner judische Propagandisten" (în fasc. *Parsifal*, Nord-bayerische Kurier Festspielnachrichten), Bayreuth, 1976; MAX BROD, articol în *Israelikisches Wochenblatt für die Schweitz*, 24 august 1966; B. LEVIN, articole în *The Times*, 13 iulie 1971, 25 iunie 1974, 16 mai 1975. Să adăugăm că, în iulie 1988, israelianul Daniel Barenboïm este cel care dirijează *Tetralogia* la Bayreuth. În sfârșit, un *Ring* este montat cu fonduri importante (25 de milioane) la Nisa și la Paris în regia lui Daniel Mesguich...

3. E. MORIN, *La rumeur d'Orléans*, Seuil, 1969.

pactul său pasional, nivelul unui simplu conflict epistemologic sau metodologic.

Orice „zvon“, chiar și născocirea cea mai grosolană, nu este inocent. El dezvăluie temeri, fantasme, fobii care sunt proiecții de autoapărare ale unor credințe profund ancorate într-o mitologie culturală și pe care le amenință, desigur, obiectul vizat de zvon. Iar indignarea pasională stârnită împotriva noțiunilor de arhetip și de mit – acompaniamentul său „obligato“, cum se spune în muzică – ni se pare că depășește cu mult rușinea amintirii culpabilizatoare a câtorva strângeri de mână nefericite din 1940... Noțiunea de arhetip moștenește în inconștientul european postbelic, asociată în mod artificial acelei „umbre“ absolute și întrupate care a devenit "Bruder Hitler“ (așa cum spune Thomas Mann), rolul „Umbrei“ jucat de evreul „impur“ înainte de război. Este semnificativ, de altfel, că antiwagnerismul anterior războiului din 1940, ca și faimosul „Jockey Club“ dinainte de 1914, stigmatizau – urmându-l pe Nietzsche – în persoana lui Wagner pe primejdiosul „evreu german“[4]. Evreul, fiind asimilat cu „prusacul din interior“, a provocat întregul calvar al Afacerii Dreyfuss. „Umbra“ este mai tenace și mai virulentă decât calificativele ce i se atribuie! Dar, ca și în cazul analizelor psihoterapeutice care eșuează, această „Umbră“ este proiectată cu generozitate în majoritatea cazurilor asupra „celuilalt“, transformat în „țap ispășitor“, și cu atât mai violent cu cât ea deține un spațiu mai amplu în zona tenebrelor pe care inconștientul colectiv sau individual o poartă în mod necesar în adâncul său. Este mai confortabil să se extragă din machiavelismul „evreului Süss“ sau din *Protocoalele Înțelepților Sionului* responsabilitatea războiului, sau să se invoce – așa cum a făcut un cineast care-l citise probabil pe Adorno – „umbra“ lui Hitler din mormântul lui Wagner decât să se examineze responsabilitățile inconștientului secolului nostru, al inconștientului *nostru*. „Umbra“ rămâne atunci, vai!, redutabil de eficace, și am putut scrie anul trecut că Hitler câștigase războiul...[5]

Putem afirma în mare – și fără să facem un amalgam incorect – constatând o „alianță obiectivă“, că adversarii

---

4. F. NIETZSCHE, „Le cas Wagner“, în vol. 1, t. VIII din *Œuvres complètes*. Cf. *Humain trop humain*.

5. G. DURAND, „La sortie du XX^{e} siècle“, în *Pensées hors du rond*, Liberté de l'Ésprit, 1986.

ireductibili ai utilizării conceptului de arhetip și ai remitizărilor se recrutează deopotrivă din pozitivismul universitar, îndeosebi cel de care se cramponează în Occident[6] „științele sociale“ provenite de la Comte sau de la Marx, ca și din rândurile adepților unui raționalism clasic deificat, obsedați de *Aufklärung* și de „furioșii“ din 1791, sau dintr-o întreagă categorie de pastori creștini „moderniști“, adică, potrivit bunei definiții a lui Emile Poulat[7], aceia ce se fac „intermediarii unei culturi“ pe care „nici nu o mențin, nici nu o produc și nici nu o controlează: ai unei culturi elaborate *altundeva*...“ Și, să notăm în trecere, prin acest pas greșit, prin această alienare a religiei instituite în Occident se vor putea erija succedanee libere, dacă nu sălbatice, ale „religiosului“, între care – ceea ce justifică subtitlul nostru – arta, arta „Moneda Absolutului“...

Or, așa cum a demonstrat în mod magistral Părintele Henri de Lubac[8] în voluminosul său dosar asupra „posterității spirituale a lui Gioacchino da Fiore“, toți acești adversari înverșunați ai lui *semper et ubique et ab omnibus* ce definește arhetipul se situează în această posteritate istoistă, mesianică și progresistă, într-un cuvânt evoluționistă. Cu alte cuvinte, este într-adevăr un „mit“, un *thêma*, așa cum îi place să se exprime fizicianului Gerald Holton[9], înrădăcinat în profunzimile iraționale ale inconștientului occidental, care explică respingerea și teama față de celălalt *thêma* care se manifestă prin *semper et ubique*...

Să fie foarte clar, noi nu facem, la rândul nostru, un transfer de culpabilitate asupra piosului abate calabrez de la sfârșitul secolului al XII-lea: așa cum i se întâmplă foarte adesea unui inițiator, Gioacchino era extrem de puțin gioacchinist! Trăind până în 1202, el prezisese într-o epocă aproape imediată (1260!) realizarea viziunii sale. Gioacchinismul a apărut progresiv, ca să zicem așa, pe măsură ce istoria se îndepărta de acest promontoriu fatidic ce coincidea cu expansiunea prodigioasă a ordinului franciscan. Nu se poate vorbi realmente de „gioacchinism“ decât atunci

6. Cf. G. DURAND, *Science de l'homme et tradition* (1975), ed. a II-a, Berg Intern., 1980.

7. E. POULAT, *Modernistica*, Nouv. Ed. Latines, 1982.

8. H. DE LUBAC, *La postérité spirituelle de Joachim de Flore*, 2 vol., Lethielleux, 1978-1980.

9. G. HOLTON, *L'imagination scientifique*, trad. fr., Gallimard, 1981.

când a Treia Eră – cea a Sfântului Duh – și cea de-a Cincea Împărăție sunt amânate într-un viitor care cântă *sine die.*

Să reamintim care erau marile teze ale gioacchinismului, ce aveau să modeleze până în zilele noastre speranțele și visările Occidentului: venirea celei de-a Treia Ere, aceea a Sfântului Duh, „vremea crinilor" urmând Erei Fiului (vremea trandafirilor) și Primei Ere, aceea a Tatălui (vremea spinilor). Această „vreme a crinilor" avea să fie marcată deopotrivă de instaurarea unui papă angelic și de universalizarea condiției monahale pentru toți oamenii. Acest din urmă aspect părând facilitat de „ordinul terț" al lui Francisc din Assisi. În sfârșit, această a Treia Eră coincidea și cu instaurarea temporală a celei de-a Cincea Împărății anunțate de visul lui Nabucodonosor interpretat în Biblie de profetul Daniel. Acest vast mitologem, constant vreme de șapte secole, modelând ca să zicem așa Trinitatea divină după devenirea oamenilor și privilegiind prezentul în defavoarea trecutului, și îndeosebi viitorul paracletic în defavoarea prezentului, susține toate miturile optimiste și progresiste ale Occidentului și mai ales *ipostaziază un profil unidimensional și linear al istoriei*, dictând deopotrivă o valorizare a „faptului" pozitiv, așadar, acordând întâietate secularizării scientiste în detrimentul oricărei considerații etice sau mistice și adăugând o plusvaloare oricărei „modernități" sau oricărei prospective, fie ea aliniată la un proces genetic pur materialist.

Cu gioacchinismul și îndelunga sa „posteritate" începe o dată pentru totdeauna „declinul" – „funebru", ar adăuga Corbin – al creștinismului și al teologiei sale trinitare în istorie. Toate acestea duc într-adevăr la reveriile progresiste din zilele noastre asupra erei Vărsătorului și a *New Age*-ului, printre heralzii căruia se numără, pare-se, în Statele Unite, Părintele Teilhard de Chardin. Berbecul, Peștii, Vărsătorul, toate acestea seamănă izbitor cu Spinii (sau urzicile), Trandafirii, Crinii... Dar semănau și cele „trei etape ale lui Auguste Comte" și cele trei faze ale lui Marx: capitalism-socialism-comunism. Desigur, Conciliul de la Laterano condamna în această doctrină un „triteism", dar în el ar fi trebuit să se vadă mai degrabă un „tetrateism" în care nu numai – ceea ce corespunde lui *filioque* din ortodoxia catolică – Sfântul Duh „purcede" din Tată, ci îndeosebi în care ordinea progresistă a celor trei succesori constituie o a patra ipostază – *regularizându-le pe celelalte, deci mai puternică* – a divinității. Revenirea la un fel de *Fatum*,

desigur triumfalist şi progresist. Se instaurează o scindare între un trecut perimat, o epocă obscurantistă, şi Apocalipsa unui „viitor care cântă" în mod obligatoriu, excluzând ca pe un fel de blasfemie orice recurs la o recurenţă, la o disimultaneitate. Ştiinţa istorică a ideilor permite în zilele noastre, datorită lucrărilor lui H. Mottu[10] şi mai ales ale Părintelui H. de Lubac, să se distingă şi să se elucideze în sfârşit ce mitologem puternic, întrucât e tenace, a orientat, a canalizat vreme de aproape opt secole aşa-numita *episteme* occidentală. Acest „mit al lui Ieseu" – camuflat sub conceptele pseudoştiinţifice ale filosofiilor istoriei – a devenit tutorele întregii gândiri occidentale. Ancheta Părintelui de Lubac (dacă este completată în ceea ce priveşte aria lusitană, din păcate absentă din investigaţia savantului iezuit)[11], acoperă, în fapt, cvasitotalitatea istoriei filosofiei occidentale. De la *fraticelli* disidenţi, şi chiar de la Sfântul Bonaventura până la Marx sau Soloviov, trecând prin Bernardino da Siena, Campanella, Böhme, Œtinger, Lessing, Ballanche, Maistre, Hegel, Cousin, Michelet, Comte, Marx şi mulţi alţii, la care l-am putea adăuga pe Adorno şi mesianismul Şcolii de la Frankfurt, progresismul în trei faze al abatelui calabrez este mult mai pregnant – pentru teologia şi epistemologia occidentală – decât diversele împrumuturi ale creştinătăţii de la aristotelism sau nominalism. Întregul Occident cu începere din secolul al XIII-lea – acela pe care Spengler îl denumeşte „faustic", Faust fiind personajul simbol al rătăcirii sufletului occidental – îşi întemeiază credinţa şi cunoaşterea pe eşalonarea temporală şi progresivă a celor trei „ere" – sau „etape" va spune Comte – ale lumii. Reactivând astfel vechea imagine mesianică a Arborelui lui Ieseu, care pentru un creştin e „desăvârşit" prin venirea lui Iisus Hristos. Reactivare teologic ilicită, aşadar, dar şi ambiguă: întrucât ea amestecă în profeţia sa venirea unui „papă angelic" cu – în numele profeţiei lui Daniel – venirea temporală a faimoasei „A Cincea Împărăţii".

Ceea ce izbeşte, la citirea recensământului acestei „posterităţi", este uşurinţa cu care această doctrină, condamnată în mod solemn, să o reamintim, în 1215 (la treisprezece ani după moartea lui Gioacchino) de acel faimos al IV-lea Conciliu de la Laterano convocat de Inocenţiu al III-lea,

10. H. MOTTU, *La manifestation de L' Esprit selon Joachim de Flore*, Delachaux, Neuchâtel, 1977.

11. A. QUADROS, *Poesia e Filosofia do Mito Sebastianista*, 3 vol., Guimaraes, Ed. Lisboa, 1983.

s-a cvasisecularizat imediat, devenind suportul unei acțiuni temporale, ca și al unei căutări spirituale. Atât Cucerirea Lumii terestre în secolele XIV-XV, în special de către portughezii ce se sprijineau pe franciscani în căutarea geografică a Regatului Preotului Ioan, Regatul Sfântului Duh[12], cât și cucerirea unui „spirit liber" științific ce va triumfa progresiv de la Occam la „libera gândire" pozitivistă, trecând prin Galilei și Kant. Toate acestea există deja în germene la acei franciscani rebeli care vor colporta, de la Bernardo di Borgo san Donnino la foarte ortodoxul Sfânt Bernardino da Siena, tezele abatelui din Fiore. Rebeliunea franciscană va cuprinde extrem de repede – încă din 1257 cu magistrul general al ordinului Giovanni da Parma – întreaga rețea enormă a aparatului monastic franciscan, prefigurând multe „teologii ale eliberării", între care aceea a lui Thomas Münzer din secolul al XVI-lea. Vast curent ideologic în care se ilustrează William Occam – contemplatorul convins al Universaliilor –, apoi diversele nominalisme, cele ale lui Jean Buridan, Albert de Saxa, Nicolaus Oresmus, fondatorul „mecanicii celeste", iar în Germania – în secolul al XV-lea, îndeosebi la Tübingen – ale lui Gabriel Biel și ale discipolilor săi care l-au inițiat pe Luther în filosofia nominalistă.

Acestei pseudouniversalități raționaliste și progresiste, ce este impusă prin ceea ce Eliade numește „terorile" unei istorii care în realitate nu are nimic universal (ci este produsul unui etnocentrism colonizator, axiologic „monoteist", unidimensional – așa cum scria Marcuse[13] – și este contrazisă în mod elocvent de o jumătate de veac încoace de marea redescoperire a „Gândirii sălbatice", ca și de adevărurile și valorile diferite ale popoarelor etnografice, denumite până nu demult „primitive"), i se opune în mod diametral universalitatea plurală, non progresistă, altfel raționalizabilă, a lui *semper et ubique et ab omnibus,* care este arhetipul.

Paradigma acestei opoziții între ordinea naturii umane și arhetipurile sale eterne pe de o parte, iar pe de alta mitul mecanicii fatale a unei istorii ipostaziate este bine ilustrată

12. J. LIMA DE FREITAS, „Considérations portugaises autour du Prêtre Jean", în *Imaginaire chevaleresque et Conquête du Monde*, Univ. Nouv.Lisboa, 1984.

13. H. MARCUSE, *L'Homme unidimensionnel*, 1964.

de Ernst Bloch sau T. W. Adorno și în general de Școala de la Frankfurt și tragicul său eșec, eșec marcat de „trădările" lui Horkheimer și Adorno, ca și de sinuciderea[14] lui Walter Benjamin. Bloch este scandalizat extrem de timpuriu, apoi obsedat de faptul că istoria Germaniei, departe de a urma calea rațională a deducțiilor marxiste, „se amețește" (*berauschet*) dintr-o dată cu utopii non contemporane, într-un cuvânt face loc „disimultaneității" (*Entgleichzeitigkeit*), „conștiință afectivă", așa cum scrie foarte bine Patrick Tacussel[15] „care se opune conștiinței efective hegeliene". Bloch realiza cu spaimă că la loteria istoriei „conștiința efectivă" hegeliană sau marxistă nu mai câștiga mereu lozul victoriei. În ceea ce-l privește pe Adorno[16], se cunoaște tragicul impas la care l-a condus opoziția între punctul de vedere „negativ" al criticului, raționalist, istorist, și punctul de vedere „afirmativ" al artistului, și anume al lui Wagner. Pentru Adorno, arta, în special cea mai reușită, cea wagneriană, este un scandal de „disimultaneitate" s-ar putea spune utilizând limbajul lui Bloch, deci participă ineluctabil la „fascism". Aici este punctul de incidență al amalgamului dintre arta lui Wagner și „disimultaneitățile" fasciste și, pentru Adorno, antisemite. Pentru el – și în contradicție totală cu „reușita" atât estetică, cât și istorică a lui Wagner și a wagnerismului –, „intențiile" artistice ale lui Wagner fiind „moralmente inadmisibile" (*sic!*) sunt, așadar, teoretic irealizabile și hărăzite eșecului, întrucât timpul istoriei este trasat rațional și unidirecțional și este orientat către escatologia sa etică,

14. E. BLOCH, *Héritage de ce temps*, 1935.

15. P. TACUSSEL, *L'attraction sociale, la dynamique de l'Imaginaire dans la société monocéphale*, Méridiens, 1984.

16. TH.W. ADORNO, *Essai sur Wagner* (1962), trad. fr., Gallimard, 1966. Cf. excelenta analiză a conflictului Adorno-Wagner, în G. LOCCHI, „Richard Wagner et la régénération de l'histoire", *Nouvelle Ecole*, nr. 30, 1978. Adorno, cu toată reaua sa credință, „scuză" în zadar antisemitismul furibund al evreului convertit Karl Marx; de fapt textul lui Wagner, *Le judaïsme dans la musique* (vol. VII, ed. fr. din *Œuvres complètes*) este mai degrabă un pamflet împotriva lui Meyerbeer decât o lucrare de o virulență precum *Zur juden frage* de Marx (K. MARX, *A propos de la question juive*, bilingue, Aubier, 1971). În plus, Adorno afirmă (*op. cit.*, p. 25) că zvonurile puse în circulație de Nietzsche asupra „ascendenței iudaice" a lui Wagner au „barat calea antisemitismului wagnerian" (*sic!*). Ceea ce înseamnă a recunoaște implicit că acest „antisemitism" cu calea „*barată*" nu a atins virulența ce suscită atâta indignare... Curios caz de homeopatie adorniană în care antisemitismul fățiș, înglobându-i pe Geyer și Wagner, al lui Nietzsche este cel care „barează calea" antisemitismului potențial al lui Wagner! Proces de intenție de gradul doi!

marxistă din plecare la „criticul absolut" Adorno. Dar repudiată de marxism la sosire: se știe, într-adevăr, cum Școala de la Frankfurt, în mod extrem de asemănător – deși cu rezultat contrar – „trădării" comise de posteritatea lui Gioacchino față de gândirea părintelui său fondator, „va trăda" etica revoluției („revoluția nu poate fi decât fascistă", va scrie Horkheimer...) în cadrul mitului marxist al sfârșitului istoriei. În fond, poate că Adorno îi reproșează cel mai mult lui Wagner faptul de a fi *în mod pozitiv* re-voluționar. Istoria era înlocuită de atunci înainte cu o revenire la mesianismul iudaic în care Mesia este așteptat...într-o „imposibilă venire"...Dar această revenire la un mesianism pur și fără speranță nu face decât să-l situeze într-un plan ceva mai metafizic, dacă ne putem exprima astfel, în comparație cu marxismul, pe filosoful de la Frankfurt într-o negativitate pură, exacerbând și mai mult opoziția lui Adorno față de opera de artă „totală" propovăduită și ilustrată de Wagner: adică, așa cum scrie foarte bine Giorgio Locchi, „Wagner... vrea să *re-genereze* printr-o operă de artă totală *toate puterile originare: acel «Rein-Menschliches»* („pur-omenescul") al mitului...și ne propune – dincolo de decadență și declin – plenitudinea exlatantă a unui *nou început...*" Să insistăm asupra acestui aspect: ceea ce îi opune în primul rând marxistul Adorno lui Wagner este revendicarea, comună amândurora, a unei „re-voluții" regeneratoare, dar total divergente, în care numai calea marxistă este cea bună, cea adevărată: calea wagneriană fiind denunțată ca „minciună", impostură. Dar, curios, ceea ce îl opune ulterior pe un Adorno revenit la iudaism deopotrivă revoluției marxiste și wagneriene este ponderea negativității critice, iar în fața „rețetelor" de regenerare wagneriană sau marxistă pura și simpla întoarcere la credința mesianică iudaică.

Dar cine nu vede că în această „așteptare a *imposibilei veniri*" a lui Mesia, ce permite, așa cum spune foarte bine Robert Aron[17], „deopotrivă speranța și desperarea", și care adaugă: „Știm că Mesia nu va veni, dar suntem siguri totuși că, dacă nu l-am aștepta, ne-am lipsi de binefacerile pe care le-ar aduce venirea sa, sau pe care arareori în mod ocazional, excepțional, le poate provoca așteptarea sa", cine nu vede oare că tocmai aceasta este poziția wagneriană? Acest statut al „utopiei fundamentale" pe care unul dintre cei mai pro-

---

17. R. ARON, *Le judaïsme hier-demain*, Buchet-Chastel, 1977.

funzi wagnerieni, Michel Guiomar[18], l-a stabilit în mod magistral într-o carte întreagă? Această „urgență" – cum ar fi spus H. Corbin[19] – a lui „niciunde", ce fondează însăși realitatea Spiritului Cavaleresc, și anume a „Spiritului Cavaleresc" wagnerian, obsesie ce acoperă întreaga operă – de la Revolta lui *Rienzi* până la ultimul *Parsifal*, trecând prin *Minnesänger*-ii lui *Tannhäuser*, „cavalerii" burghezi din *Maeștrii cântăreți*, desigur „misiunea" lui Siegfried, această urgență *re-ligioasă*, este, în esența sa, comună iudaismului exprimat de Robert Aron, ca și puterii re-generatoare a wagnerismului... Într-un cuvânt, ea este comună oricărei *re-ligii* care nu se consacră secularizării posterității lui Gioacchino da Fiore...În orice religie autentică există – Thomas Mann a demonstrat-o admirabil în *Iosif și frații săi* – o deschidere către speranță, către regenerarea prin recurența însăși[20].

Religie, act, așa cum spune admirabil H. Corbin[21], în care *nondum* este permis prin consubstanțialitatea sa cu *iam*.

Așadar, pe de o parte o închidere – tot mai deznădăjduită, lipsită de speranță „revoluționară" și exprimând o pură critică negativă la Adorno – asupra unidimensionalității mesianice a Istoriei, iar pe de alta eterna reîncepere a unei „deschideri" a timpului și a destinului. Adică recunoașterea „disimultaneității" revenirilor posibile ale istoriei ca modalitate de eliberare a omului și de re-generare a culturii și a societății. Linia de demarcație, mai degrabă linia de front, între două „mituri" fondatoare, trece tocmai pe aici: de o

18. M. GUIOMAR, *Imaginaire et utopie. Etudes berlioziennes et wagnériennes*, José Corti, 1976. Este interesant să notăm reflecția regizorului *Ring*-ului, Daniel Mesguich, care, după profesiunea de credință obligată „îl detest pe personajul Richard Wagner", datorată ignoranței, adaugă cu o bună intuiție: „*Ring*-ul ar fi putut fi în fond o operă iudaică..." (interviu *France Inter*, martie 1988).

19. H. CORBIN, „Le combat pour l'âme du monde. Urgence de la sophiologie". A fost ultimul mesaj al veneratului nostru prieten, apărut la 8 august 1978 în *Cahiers de l'Un. de Saint-Jean de Jérusalem*, nr. 6, Berg, 1980. Despre spiritul cavaleresc wagnerian, cf. remarcabilul articol al lui J.-F. MARQUET, „Wagner et le crépuscule de la chevalerie", în *La chevalerie spirituelle, Cahiers Un. Saint-Jean de Jérusalem*, nr. 10, Berg, 1984.

20. Cf. G. DURAND, *La foi du cordonnier*, cap. 5: „Structure et fonction récurrentes de la figure de Dieu", Denoël, 1984.

21. H. CORBIN, *Temple et contemplation*, „L'imago Templi face aux normes profanes", cap. VI, I, Flammarion, 1980.

parte, fatalitatea închisă și amăgitoare (întrucât maschează prin cânturile viitoare și cu „Principiul speranței" terorile istoriei...) a unui mit progresist, raționalizat în mod grosolan și acordând întâietate legalismului runelor sau al „parafelor" lui Beckmesser în fața cântării lui Sachs sau Walter; de cealaltă, dacă vrem, mitul eternei reîntoarceri a entităților care asigură permanența speciei, care îi confirmă speranța de re-înnoire și în primul rând de re-generare prin opera de artă. Aici se află fractura ireconciliabilă între un mit – ascuns, latent, și deci cu atât mai virulent – al procesului linear al istoriei și un mit, mărturisit și exaltat, al renașterilor și al reînceperilor libere. Siegfried sau mai degrabă Parsifal răzvrătiți împotriva mecanicii runelor, a fatalității Walhallei.

Limbii de lemn a Școlii de la Frankfurt, unicului *credo* în unicul „sens al istoriei" – chiar făcând istoricește o cale destul de lungă împreună cu „umbra" nazistă –, într-un cuvânt zăvorârii și alinierii stricte a tuturor valorilor – epistemologice, etice, filosofice, politice, religioase etc. – după un model închis, i se opune ordinea deschisă a arhetipului și anume a acelui loc spiritual unde această deschidere devine fundamentală: Universul Artelor Frumoase. Așadar, de o parte a liniei de foc, o demitologizare feroce care se crede demistificatoare în numele obiectivității absolute și claustrante a Istoriei, de cealaltă, așa cum scrie Eliade, o demistifcare „în sens invers", care se deschide către puterile ireductibil plurale ale miturilor.

În această Introducere, am vrea să subliniem mai întâi în ce măsură arta, îndeosebi în Occident, unde a suferit constrângerile iconoclaste cele mai puternice, se înrădăcinează în mod esențial în acest statut arhetipic al „deschiderii".

Am vrea să arătăm, în special referitor la patru aspecte, că orice creație artistică este o mână întinsă care oferă opera spre a fi văzută, auzită, iubită, dar în mod reciproc este și o mână care se întinde pentru a primi, a adăposti, a culege multiplele mesaje ce vin de la celălalt, ce vin dinspre largul și inepuizabilul Ocean regenerator. Și aceasta cel puțin pe patru planuri: cel al psihologiei, al tradiției tehnice, al evoluțiilor și contraevoluțiilor, adeseori dureroase ale istoriei, și în sfârșit cel al pătrunderii metafizice care conferă „farmec" (*carmen*, judecată de gust, sau Frumusețe, nu contează?) operei.

Să revenim mai întâi asupra denunțării acestei mode, efemeră ca orice modă, a acestui regim schizofrenic al ideologiei – și al imaginarului, așa cum am arătat cu multă

vreme în urmă[22] – ce însoţeşte rebeliunile individualismului împotriva unui secol, al nostru, în care dezvoltarea industriilor şi a tehnicilor şi noile organizări ale muncii şi ale socialului ce decurg din ele volatilizează comunităţile protectoare ale societăţilor tradiţionale sau cel puţin trecute. Individualismul furibund însoţeşte în contrapunct pletora tehnocratică ce transformă societatea în societate anonimă de producţie sau de profit (*Gesellschaft*, spun germanii) în detrimentul comunităţilor frăţeşti de oameni (*Gemeinschaft*). Iar în această criză în care strigă angoasa individului deopotrivă abandonat şi reprimat – fără „interval", aşa cum scrie prietenul meu Gillo Dorflès[23] – apariţia oportună a psihanalizei nu poate decât să constate aceste fragmentări (*schize*) şi uneori să le agraveze amplificând baricadarea şi emfaza eului, solipsismul furibund.

După cum o demonstrează foarte bine psihiatria, punctul extrem al schizofreniei, *apex*-ul său, este momentul când bolnavul – iar noi, concetăţenii unui asemenea dezastru, suntem cu toţii puţin astfel! – nu mai reuşeşte să simbolizeze, nu mai reuşeşte să facă să funcţioneze intervalul dintre simbolizant, semn sau alegorie, şi simbolizat, şi prin aceasta pierde contactul cu orice alteritate, cu celălalt, pentru că pierde limbajul, cuvântul, şi nu mai întinde mâna... Dar psihiatria şi psihoterapia au descoperit, în acelaşi timp, cheia terapeutică: dacă bolnavul poate exprima cel mai umil mesaj, dacă îl poate desena, cânta, picta, *imagina* în sfârşit, el regăseşte atunci universul oamenilor. Opera de artă, oricât ar fi ea de umilă, este, aşadar, mai întâi obiect de expresie *pentru* celălalt, este limbaj în sensul larg al termenului, este comunicare semnificantă.

Nu există artă fără operă, şi nici operă fără public, chiar dacă acesta din urmă ar fi doar privirea sau atenţia unui singur individ, dar ale unui singur „altul". Iată primul fundament evident al artei care în mod surprinzător trebuie reamintit în vreme ce orice manifestare artistică, de la copilul care-şi mâzgăleşte sau îşi gângureşte bucuria până la Michelangelo atârnat de plafonul Sixtinei, este mesaj către celălalt. Schizofrenicul este gol în cămaşa de forţă, întrucât arta, aşa cum spune atât de frumos René Huyghe, este „o îmbrăcare a sutanei"[24].

---

22. G. DURAND, *Structures anthropologiques de l'imaginaire* (1960), ed. a X-a, Bordas-Dunod, 1984.
23. G. DORFLÈS, *L'intervalle perdu*, Méridiens, 1984.
24. R. HUYGHE, *L'art et l'âme*, Flammarion, 1960.

Sutană nu numai a limbajelor naturale, cusute din sintaxe și țesute cu lexicuri, pe care le instrumentează scriitorul, dramaturgul, ci limbaj presemiotic (așa cum spun lingviștii) în care gestul proaspăt ivit din reflex, forma, culoarea se adresează într-adevăr „profunzimii" celuilalt. Această „profunzime" îl bucură pe mitograful și arhetipologul care sunt. Căci „mâna întinsă" a artistului pictor, sculptor, gravor, constructor sau muzician este întinsă dincolo de cuvintele care, Claude Lévi-Strauss a spus-o foarte bine, necesită traduceri, deci trădări, este întinsă către aceste „Glasuri ale tăcerii" care în orice om – *Semper et ubique* – sunt în primul rând „cartea mută" (*Mutus liber!*) a dorințelor – mângâieri sau pumn răzbunător –, apoi zorii marilor imagini vizionare, arhetipale; în sfârșit, incantația primelor narațiuni „mitice". Căci artistul este, ca orice om, om al dorinței și al viziunii, dar grandoarea sa constă în faptul că el își întrupează strigătul, cântecul, elanul dorinței sau strălucirea viziunii sale într-un obiect – opera –, oferit deschis Celuilalt. Prima virtute a artistului, prin această ofrandă și prin această întâmpinare, prin acest schimb, este desigur generozitatea. De aici, în universul nostru, în care libertatea s-a degradat în „independență", în care egalitatea s-a desfigurat în nivelare materială ce reduce persoanele la niște „unități" anonime, la niște matricole, în care fraternitatea în sfârșit este abandonată în mod ipocrit, lipsită de compasiune, birocrațiilor de „securitate socială", pornește deodată strigătul provocat de o sete desperată de relație culturală, de restabilire a legăturii care leagă în și prin opera artistică.

Nici o artă fără operă, nici o operă fără celălalt – „publicul" său –, nici o operă sau public fără o comunitate singulară, o societate umană. Căci ar fi o altă iluzie dăunătoare, după ce am denunțat iluzia solipsismului subiectiv, să credem că arta „imită" o anumită obiectivitate naturală. Nu este cazul aici să reluăm faimoasa dispută privind *mimesis*-ul (imitația), dispută care și-a pierdut mult din acuitate de când epistemologia și istoria imaginariilor au realizat că „Natura" își pierdea obiectivitatea naivă și venea la rândul său să se orânduiască sub privirile variate ale „Viziunilor Lumii" (*Weltanschauungen*). Fiindcă cea care întinde mâna artistului este emoția („impresia") sau expresia, sau dansul ornamental al unei dorințe, însă o dorință *concretă* întrupată *hic et nunc* într-o sensibilitate și o tehnică aparte.

Cu alte cuvinte, pentru a-l repeta pe André Malraux, artiştii nu pictează după Natură, ci „după pictură".

Orice gest creator se situează, se disciplinează, se manifestă în şi prin intermediul unei alterităţi sociale, al unei tradiţii a privirii şi a înfăptuirii. Căci privirea şi mâna nu sunt anonime din punct de vedere cultural. Arhetipologia nu este nicidecum adversara unei *Rezeptionstheorie*, ci dimpotrivă. Jung a văzut primul că elanul arhetipal are nevoie de întruparea imaginii arhetip. Spaţiul pe care-l parcurge privirea pictorului din perioada Song sau Yuan, sau a călugărului Zen ce contemplă grădinile miniaturale sau *bonzai*, ori aranjamentele florale (*ikebana*) nu este acelaşi cu cel zărit de Carpaccio sau Bellini la Veneţia, sau cel pe care Le Nôtre îl are dinaintea sa în parcul de la Versailles. Tot aşa, tehnica laviului în tuş (*sumié*) diferă complet de cea inaugurată de fraţii Van Eyck. Ambele, neîncetat de-a lungul secolelor, se revendică de la ceea ce am putea numi „rădăcinile" lor. Căci există o „patrie" culturală şi artistică aşa cum există glia roditoare şi iscusinţa pentru viticultor sau bucătar. Există mari „climate" culturale. Iar meditaţia culturii budiste asupra efemerului aminteşte de fulguranţa trăsăturii de penel pe care o degajă cerneala agilă aşa cum lacurile transparente şi tuşele groase ale pigmenţilor diluaţi în ulei ajută adâncimea perspectivală să se realizeze pe panoul sau pe pânza florentinului sau a veneţianului. Tocmai în acest punct precis deschiderea arhetipică spre altceva decât *ego*-ul întâlneşte în calea sa şi acceptă aşa-numita *Rezeptionstheorie*[25].

Această reminiscenţă impusă constituie chiar o lege în tradiţia picturală chineză, unde nu se pictează doar „după pictură", ci şi după stilul cutărui sau cutărui pictor din trecut. Dar şi în Europa orice creaţie artistică este o „renaştere", Renaşterea secolelor al XV-lea şi al XVI-lea nefăcând altceva decât să tipizeze didactica nostalgică a ceea ce Eugène Fromentin numea „Maeştrii de odinioară". Căci există o imensă umilinţă, mare îndeosebi la cei mai mari creatori, care asemeni lui Michelangelo visau cu modestie să pună domul Panteonului lui Agrippa peste bolţile Bazilicii lui Maxenţiu. Mâna geniului pictural sau plastic se întinde precum aceea a lui Adam pe plafonul Sixtinei, către puterile ineluctabile care au modelat cultura aici pe pământ.

Aceasta explică în parte faptul că într-un ansamblu cultural, într-un „climat", reapar periodic ceea ce Eugenio d'Ors

25. R. JAUSS, *Esthétique de la réception*, tr. fr., Gallimard, 1970.

numea „eoni“ – și pe care preferăm să-i numim „bazine semantice“ – ce constrâng individualitățile creatoare la alteritatea obsedantă și repetitivă a unui stil ce marchează o anume arie sau un anume moment cutural. Așa cum nu există operă de artă fără public, nu există nici creator artistic fără maestru. Alteritatea „Maeștrilor de odinioară“ și a capodoperelor din trecut inspiră și susține febra creatoare cea mai emancipatoare: Cézanne se revendică de la „arta muzeelor“; cubismul, de la Piero della Francesca sau de la Uccello. Se pictează nu numai după pictură, ci și după cultură; renașterile contrastante ale fiecărei epoci se referă la bazinele semantice contrastante ale căror alternanțe formează nopțile și zilele, melodia și armonia contrapunctică a unei culturi. Și dacă prima virtute a artistului era generozitatea, a doua este această umilință pioasă, această „devoțiune“ (*pietas*) consacrată alterității maeștrilor, tehnicilor și orizonturilor singulare ale unei culturi.

Dar culturile, în ciuda comemorărilor lor identificatoare, nu sunt niște sisteme închise și autohtone. Dacă ele își impun, așa cum am spus, alteritatea pregnantă individualităților creatoare, ele sunt, la rândul lor, deschise și uneori spintecate de hazardurile istoriei. Invaziile lente, anexiunile brutale, schimburile pașnice comerciale și intelectuale transfuzează întotdeauna un stil și o iscusință într-o cultură vie. Deschiderea porturilor japoneze în 1861 permite „japonismul“ lui Vuillard, Degas și în mod explicit al lui Van Gogh. Totuși, marele privilegiu al artei în fața disonanțelor și a cacofoniilor istoriei este – cum a remarcat André Malraux – acela de a transfigura „lucrările și zilele“, suferințele și grijile vremii societăților într-un armonios „Cânt al Istoriei“. Împotriva istoriei sângeroase a Mesopotamiei vin să depună mărturie pentru noi patetismul și compasiunea *Leoaicei rănite*. Până și „dezastrele“ cele mai hidoase ale războiului cântă, dincolo de tristețea și mila pe care le inspiră, prin magia acvatintei în opera lui Goya. Alteritate a cântecului, alteritate radicală a speranței, a căror artă depășește „terorile“ istoriei.

Această alteritate, care preschimbă suferința și moartea în operă de bucurie sau de compasiune, transfigurează astfel conflictele și ostilitățile ce sfâșie istoria. Admirabilă răsturnare prin care vedem adesea arta învinșilor invadând la rându-i sensibilitatea învingătorilor, așa cum legiunile romane însămânțează creativitatea, puțin greoaie, a lati-

nilor, cu toată grația lui Praxitele sau a lui Fidias. Așa cum cruciații sau artizanii „recuceririlor" vor aduce din Islam arhitecturile cu arce elegant închise, construcțiile octogonale bântuite de amintirea Domului Stâncii. Așa cum Francisc I va aduce din războaiele purtate în Italia, o dată cu Leonardo Da Vinci, Renașterea italiană pe malurile Loarei. Iar arta greacă importată în Pamir de falangele macedonene ale lui Alexandru cel Mare, și în Galia de legiunile romane ale Cezarilor, va înflori aici în mlădierea statuarei gotice din secolul al XIII-lea și acolo, cu mult înainte, în fascinanta viziune greco-budistă a statuarei de la Gandhara. Ce să mai spunem despre acest stil manuelin care aduce pe malurile râului Tajo reminiscențele îndelungatei călătorii maritime și pe cele ale templelor de pe malurile Gangelui? Alte stiluri ne-au vorbit despre revanșa strălucită a spiritului popoarelor negre influențând pictura și muzica occidentală la începutul secolului XX. Nimic nu este mai semnificativ pentru puterea estetică a alterității decât aceste vaste însămânțări stilistice sau culturale ce făuresc treptat o sensibilitate și o creativitate fraterne la cei pe care istoria îi confruntă în bătălii necruțătoare. Străbătând conflicte atroce precum războaiele religioase ce însângerează o cultură sfâșiată, valul seismic „baroc" copleșește cu elanul său fratern atât asalturile arhitecturale ale Contrareformei, cu Bernini sau Borromini, cât și fervoarea polifonică a lui Luther, a lui Schütz și în final a lui Johann Sebastian Bach. Iar acest cânt alinător al istoriei ce constituie arta ar putea defini foarte bine cea de-a treia virtute cardinală a artistului: spiritul de fraternitate ce-l face pe învingător să accepte arta învinsului, ce-l face pe sclav să împărtășească sensibilitatea stăpânului și care, în mod reciproc, transformă astfel „coralul" protestant în *Gospel Song*.

Dar ceea ce întemeiază orice fraternitate, ceea ce armonizează disonanțele, ceea ce reconciliază adversarii, străinii reciproci, nu poate fi decât o transcendență, o depășire. Fiindcă oamenii nu-și asociază diferențele decât în numele – sau mai bine zis în „vederea" – unei finalități care-i reconciliază. Arta procură condiției umane imperfecte și muritoare un fel de sporire a demnității. Ea poartă în pântece o religie. Chiar și o religie nu poate rămâne multă vreme iconoclastă: imaginarul Islamului se infiltrează în „povestirile vizionare" ale misticilor sau ale poeților. Frumusețea, judecata de gust, plăcerea sau desfătarea estetică – puțin contează cum denumim efectele operei de artă – apar me-

reu ca un surplus, o plusvaloare radicală, un supliment de umanizare ce îl duce, îl readuce, pe amatorul de artă sau pe artist la porțile acelui „Cu totul Altfel" („*Tot El*", spun vechile noastre texte medievale), așa cum Virgiliu, apoi Beatrice îl conduc la apogeul poemului său pe „Poetul Suprem". Iar acest „absolut altceva" este trandafirul Transcendenței care-și lasă urma, pecetea, apelul său în imanența lumii noastre. Așa cum îl descrie frumosul mit platonician al lui „*Fedru (sau al Frumuseții)*", anunțând de altfel constatarea kantiană care face din Frumusețe o „finalitate fără un scop anume", un fel de finalitate „primă", dacă putem spune astfel. Frumusețea are o „prerogativă", cum spune Platon, asupra tuturor celorlalte virtuți sau calități precum Dreptatea, Cumpătarea etc. Și anume faptul că Frumusețea este întrupată *hic et nunc* în lucrul însuși, viziune aici și acum a unei lumi de dincolo, strălucitoare și radioase. Încă din clipa în care cresc penele păsării-suflet, încă de la apariția acelei „dorințe fierbinți" (*himéros*) care aruncă pasărea cu pene de-abia mijite în afara cuibului, este hărăzit întregul Zbor. Imanența dorinței noastre implică alteritatea absolută spre care ea zboară și care o transcende ca o chemare.

Și lui Platon nu îi e deloc greu să lege teoria Frumuseții de aceea a Iubirii: Eros, Înaripatul, modelul oricărui penaj de zbor. Întrucât există o fidelitate în actul creator artistic, o fidelitate față de revelația – „reminiscență", scrie Platon – Frumuseții, aici și acum în formele singulare, o fidelitate care a fost chiar aceea a așa-numiților „Fedeli d'Amore". Opera de artă, ca și arta de a iubi sunt însuflețite amândouă de același Eros, „fiu al metehnei și al expedientului", acest expedient fiind aici „abilitatea tehnică". Iubirea, ca și arta, este compasiunea bruscă și nesăbuită (*mania*) pentru această scânteie de alteritate radicală, absolută, transcendentă pe care o conține ca într-un Graal făptura iubită; ca și marmura, lemnul, cerneala, claviatura, vioara sau culorile frământate conțin pentru artist miraculoasa potențialitate a operei în unicitatea ei. Montaigne poate spune despre prietenia sa pentru La Boétie, ceea ce orice amant poate spune despre iubită, ceea ce orice artist poate spune despre opera sa, „pentru că este el, pentru că sunt eu..."

Orice artist este mai mult sau mai puțin Pygmalion, așa cum vom vedea, iar orice operă de artă este acea statuie a Galateei căreia el îi dă iubirea și căreia divina Afrodita îi adaugă viața. Or Venus-Afrodita, „Zeița născută din valuri", care în *Lusiade* îl va primi pe Vasco da Gama și pe

însoțitorii săi, zeița Iubirii este în astrologie și patroana artelor frumoase.

Generozitatea, umilința pioasă, fraternitatea, în sfârșit fidelitatea față de chemarea acelui „Cu totul altceva“ sunt într-adevăr cele patru virtuți ce-l consacră pe artist spre a fi mesagerul și sacerdotul alterității. Geniul creator al artistului deschis generos către public, deschis către tradiția maeștrilor culturii, deschis fratern spre culturile străine, chiar de vor fi fost vrăjmașe în această lume, în sfârșit fidelitatea față de viziunea ce transcende formele date și materiale constituie prestigiul omului, sigiliul regal al lui *sapiens* care-l consacră și-l predestinează să „schimbe lumea“ la chemarea „mai binelui“...

Această recunoaștere inițială a deschiderii oricărei opere de artă spre o triplă alteritate și spre o circulație a fericirii estetice și a sensibilității care nu e posibilă decât dacă postulăm, în spatele diferențelor, în spatele „variațiilor“, marea unitate antropologică a lui *homo archetypus*, o vom examina potrivit celor trei orientări care dictează planul studiului de față.

Prima parte este dedicată în special artelor picturale, grafice, acelui domeniu denumit impropriu „pictură“, arte în care se pune tocmai problematica oglinzii, plata și banala întrebare „ce *re*prezintă aceasta?“.

Celelalte două părți sunt orientate spre muzică și îndeosebi spre ceea ce Hegel[26] numește, de asemenea, impropriu, „muzica de acompaniament“. Și aici se pune o problemă: „cine acompaniază ce?“, sau: „cine este călăuza celuilalt?“ Partea inițială a acestui parcurs muzical va fi consacrată în special unei reflecții asupra operei. Cealaltă parte, „Wagneriana“, se va apleca „cu arhetipul deschis“, dacă pot să-mi permit această expresie, asupra, ca să fim mai scurți și ca să reluăm un titlu celebru, „cazului Wagner“.

În sfârșit, și parcă purtați de tripla orientare a acestui studiu, în contrapunct cu problema care s-a ivit încă din această Introducere în privința disputei legate de gioachinismul și „modernismul“ său constitutiv, vom putea reflecta asupra substituirii religiilor instituționale în declin cu religia artei.

---

26. G.W.F. HEGEL, *Esthétique*, tr. fr., 4 vol., Flammarion, 1981. Cf. vol. III.

Prima parte

REFLEXUL OGLINZILOR

Lui René Huyghe

În vederea căruia dintre aceste două scopuri a fost făcută pictura? Oare spre a imita realul așa cum este, sau spre a imita aparentul așa cum apare? Ca o imitare a unei aparențe, sau a unui adevăr?

Platon, *Republica*, X

...pictorii nu se mulțumesc să stăpânească oglinda: printr-o supralicitare, ei reproduc nu numai imaginea sa, ci și imaginea pe care o reproduce ea însăși...

René Huyghe, *Dialog cu vizibilul*

Capitolul I

„CĂCI NATURA ESTE ACOLO..." SAU OGLINDA LUI ZEUXIS

„O suprafață plană pe care sunt reunite culorile într-o anumită ordine." Fiecare cunoaște această cartă minimală a picturii moderne. Mai trebuie însă să ne întrebăm ce dictează o atare „ordine". Nu suntem siguri decât de un singur lucru: suprafața plană, care a fost comparată dintotdeauna cu o oglindă – Leonardo Da Vinci remarca deja această similitudine – și anume cu o oglindă peste care se suprapune ceva! Este banala întrebare: „Ce reprezintă aceasta?", la care Picasso răspundea cu impertinența pe care o știm. Vom porni, așadar, de la această (pseudo) metaforă a oglinzii plane pentru a ne întreba ce reflectă ecranul de cositor pe care se contemplă intenția operei. O (aproape) metaforă, spunem noi: Panofski, după Salomon Reinach și Émile Gavelle, s-a aplecat asupra misterioasei inscripții situate în centrul panoului din planul secund al *Portretului soților Arnolfini*: *Johannes de Eyck fuit hic*...: „Jan van Eyck a fost această oglindă"...Metaforă hibridă deci, dar care nu trebuie să ne arunce în neștiințific, căci ea este însoțită de un cortegiu de reflecții și concepte care, de la Socrate din *Republica* până cel puțin la Maurice Denis, constituie nucleul esteticii – s-o spunem pe scurt – „picturale". Să adăugăm că această meditație asupra operei de artă, ca *speculum*, ca re-prezentare, este extrem de bogată din punct de vedere filosofic. Aici estetica nu este servitoarea, Cenușăreasa, filosofiei (Émile Bréhier o exclusese total din a sa *Histoire de la philosophie*, chiar și capitolul relativ la Hegel, ale cărui patru volume consacrate *Esteticii* sunt totuși cunoscute, nu conține cuvântul detestat!), ci dimpotrivă „indiciul" filosofiei. Monumentul artistic este documentul prin excelență: mai bogat decât enunțul ce ascunde ceva,

el lămurește, etalează întregul „neenunțat“ (cum se spune astăzi!), el este o mărturisire completă, pentru că ajunge să exprime inexprimabilul. De unde unilateralitatea teoriei lacaniene care vrea să aplice regulile lingvistice ale lui Saussure și se mulțumește cu pălăvrăgeala analitică. În plus, neenunțând, ci etalând cu naivitate totul și forțându-l pe „criticul de artă“ să spună, opera de artă este mijlocul de comunicare și păstrătorul de cultură cel mai perfect. Ceea ce *îmi* reflectă opera constituie realmente statutul operei de artă și stă la baza caracterului său speculativ.

Logica și fenomenologia „oglinzii“ ar impune existența a *două* opțiuni posibile: aceea pentru care opera omului reflectă Cosmosul și aceea pentru care, dimpotrivă, Cosmosul și reprezentarea sa răsfrânge, ca în adâncul tulbure al unei oglinzi fără cositor, sentimentele, dorințele, pasiunile omului. Dar, în afară de faptul că se știe cât de nocivă este o clasificare dihotomică – precum cea a lui Wölfflin sau Eugenio d'Ors[1] –, obligându-ne să clasăm drept „proză tot ceea ce nu este vers“ (sau baroc tot ceea ce nu este clasic), orice obiect demn de cunoaștere, orice produs al „scientismului“ este actualmente sistemic, adică...îl exlude pe „terțul exclus“ și își conferă locul „trei“ ce eliberează de autenticitățile numite „realul“ sau „ființa“. Pentru epistemologia contemporană s-a terminat cu fatalul „sau“, „sau“ al dualismului socratico-aristotelic.

Deci există o a treia realitate a oglinzii și a oglindirii. Este aceea pe care o cunoștea preabine caleidoscopul copilăriei noastre și palatul oglinzilor de la Muzeul Grévin. Există situația în care oglinda se oglindește pe sine într-o voioșie hiperbolică infinită.

Iată-ne deci în posesia a trei oglinzi. Trei ajung unei investigații „fine“, cum ar fi spus Bachelard. Desigur, așa cum vom vedea, putem deveni mai subtili, plasând, de exemplu, în palatul oglinzilor o oglindă care să reflecte lumea, numai dacă nu preferăm cumva să o așezăm acolo pe aceea care reflectă omul și profunzimile sale psihologice... „Terțul dat“ nu este contradictoriu cu contrariile și subcontrariile! Dar trei paradigme, sau „intenții“, sunt suficiente pentru a reda într-un mod mult mai exact decât dialecticile exclusiviste – fie ele cu obiectiv „sintetic“

1. E. D'ORS, *Du Baroque*, tr. fr., Gallimard, 1935.

precum aceea întrevăzută de Hegel – realitatea singulară a unui fenomen.

Acum trei decenii, stabilisem trei mari categorii de structuri figurative ce înlesnesc progresul cunoașterii în diferitele sectoare – psihologie, sociologie, istorie, științele artei sau ale religiilor – ale Antropologiei[2]. Nu vrem să provocăm aici istovirea sistemului nostru! Să indicăm totuși, o dată pentru totdeauna, că acele „trei oglinzi" pe care le vom repera reconturează cu aproximație cele trei ansambluri „arhetipice" (diairetic, „mistic", sintetic sau disemi-natoriu) pe care le-am analizat și descris acum treizeci de ani. Să reamintim că lucrările dr. Minkowska ne puseseră atunci pe această pistă estetică[3].

Prima oglindă, pe care am putea-o numi *oglinda lui Zeuxis,* în semn de omagiu adus acelui pictor grec din secolul V care picta ciorchini de struguri atât de realiști, încât păsările veneau să ciugulească tabloul, se întemeiază pe acest fundament arhetipic banal, dacă nu universal, auzit cel puțin de-a lungul întregii istorii a acelei *aisthesis* europene, și anume că percepțiile noastre ne oferă să atingem, să mirosim, să gustăm, să auzim și să vedem o „realitate". „Obiectele", „faptele", „datele" simțurilor sunt reale.

Desigur, Socrate, în cartea a III-a din *Republica* (343-398), nu dă crezare acelor date imediate ale simțurilor ce împodobesc Peștera noastră pământeană și mai ales acelor artiști care nu fac decât să propună redundanța „imitației", *mimesis*-ul. Exista – deja! – un fel de expresionism platonician care-l făcea pe legislatorul din *Republica* să-l prefere pe muzician pictorului sau poetului „realist". Dar, în ciuda acestei restricții, în zorii pedagogiei estetice europene, și anume în faimoasa *Poetică* a lui Aristotel, un domeniu important al artei este plasat sub egida *mimesis*-ului.

Iar dacă „empiriști" sau adepți ai percepției, și raționaliști sau adepți ai supremației modelelor întrevăzute prin percepție (*ante rem* sau *in re*) se ceartă în mod filosofic în privința multor subiecte, și unii, și alții vor subordona întotdeauna sensibilitatea gustului și a operei de artă „adevărului" perceptiv sau ideal... Un mare continent estetic

---

2. G. DURAND, *Les structures*...cit., 1960.
3. F. MINKOWSKA, *De Van Gogh et Seurat aux dessins d'enfants*, Paris, Musée pédagogique, 1949.

în care năvălește până în zilele noastre considerația valorilor din Occident: pozitivitatea, seriozitatea, purismul „adevărului" au întâietate asupra farmecului, neprevăzutului – mai bine zis: a imprevizibilului, a subversiunii – Frumuseții.

Această atitudine marchează arta Europei încă din Antichitatea greco-latină: chiar dacă se respinge realismul puțin vulgar al lui Zeuxis, nu e mai puțin valabil faptul că „oglinda" sa arhetipică răsfrânge clasicismul umanist al lui Fidias și Praxitele și va reflecta cu atât mai mult solida pictură, și chiar pictura romană, ce se îngemănau pe atunci cu verismul etruscilor sau al pictorilor de sarcofage din Fayum. La această referire simplistă la o „natură" ce trebuie oglindită în operă se referă în fond toate „renașterile", dar cu curenți semantici – delimitând „bazine" diferite – divergenți după cum e vorba de „renaștere naturalistă" mai înclinată spre orice obiect natural, „platou" sau „depresiune", sau de „renaștere umanistă" repetând modelul antropomorf al „secolului" lui Pericle. Dar întotdeauna se manifestă prezența unei naturi ocrotitoare care este „aici, care te invită și te iubește..."

Nu vom insista aici, întrucât am făcut-o în altă parte[4], asupra „renașterii" naturaliste gotice cu rolul de difuzor al franciscanilor atât pe planul sensibilității estetice și religioase („realismele" acelei *devotio moderna*), cât și pe planul statutului filosofic al acestui naturalism („Exemplarismul" bonaventurian). Să spunem doar că acest curent nu va fi blocat, așa cum a fost de foarte timpuriu în Italia sub umbra maiestuoasă a artei antice, de „Renașterea umanistă" și va dăinui cu fermitate în „țările celte", și îndeosebi în mișcarea franco-burgundă, practic până în zilele noastre. Lui i se datorează nașterea „genului peisajului", apoi a plenairismului... care nu exclude deloc, prin contribuția umanismului, așa cum a remarcat foarte bine René Huyghe, gustul artei franceze pentru portret[5].

Totuși, „Renașterea" umanistă, dacă își sapă propriul „bazin" specific la Roma și la Florența, nu rămâne mai puțin legată de același *thema* cel puțin în intențiile sale. *Camera oscura* („camera obscură" care redă printr-un

---

4. G. DURAND, „La Beauté comme présence paraclétique. Essai sur les résurgences d'un bassin sémantique", *Eranos Jahrbuch*, vol. 53, Insel Verlag, 1984.

5. R. HUYGHE, *L'Art et l'Âme*, partea a II-a, cap. 3, § 2: „La France et le portrait", Flammarion, 1960.

orificiu – un „obiectiv" – o copie răsturnată a obiectului) nu este contrară concepției leonardești despre artă, considerată *cosa mentale*. Perceptul și intelectul sunt frați gemeni în tradiția lui Aristotel. Pentru empiriști, ca și pentru Da Vinci, se pune mereu problema de a surprinde cu „oglinda lui Zeuxis" un *adevăr*. Să nu uităm elogiul pe care Leonardo îl face oglinzii – „maestrul oricărui pictor" (ms. Bibl. nat. 2098, f° 24 *verso*, și *Codice Atlantico* 762). Numai că „realismul" lui Da Vinci, în ciuda curiozităților sale anatomizante, în ciuda desenelor sale de disecție, va fi, potrivit frumoasei expresii a lui René Huyghe, înfrânat de „teama instinctuală". Căci în Italia va exista un întreg sistem ce s-ar putea numi de „represiune spontană", ponderea formelor antice și a eticilor platoniciană sau stoică coalizându-se cu autoritatea pontificală pentru a canaliza efervescența creației artistice.

Acest sistem va apăsa mai puțin asupra Franței galicane și a Țărilor de Jos. Astfel, pe marginea marelui barochism italianizant și adeseori complice al Idealului clasic, care se vrea și el „verism" („nimic nu este mai frumos decât adevărul..."), oglinda lui Zeuxis se plimbă în deplină libertate în peisajele fraților Limbourg, în interioarele Maestrului din Flémalle, iar mai târziu la frații Le Nain, la Philippe de Champaigne, la Oudry, Desportes, Frans Hals, Lubin Baugin, Chardin, Pieter Claesz, David de Heem și această pleiadă de „mici maeștri" flamanzi ce pictează pe fructe niște muște așezate pe care ești tentat să le gonești cu un gest...

Dar ca orice bazin semantic care se respectă, „realismul" franco-flamand intră în perioada în care își instaurează propria filosofie, când își „amenajează malurile" doctrinare cu „doctrina realistă" promulgată de pictori precum Le Nain și tardiv Courbet sau romancieri ca Scarron și tardiv Zola sau Maupassant, la care aderă mai mult sau mai puțin explicit Millet, Daumier, Théodore Rousseau...și Manet. Manet? Personalitatea sa picturală arată foarte clar cum faimosul impresionism nu este în fond decât un rafinament „științific" al verismului Școlii realiste. Există un derapaj continuu și irezistibil al „realismului" de la Daubigny, Corot și de la „micul maestru" olandez Jongkind către primul Sisley și primul Pissaro. Iar arta lui Manet alunecă, pentru a ne exprima astfel – ezitând mult, desigur – asupra ei înseși. Dar intenția realistă, și chiar „științifică", dăinuie prin inter-

mediul lui Monet până la neoimpresionismul lui Seurat și îndeosebi Signac. Toți acești pictori se revendică inițial ca adepți ai cărții fizicianului Chevreul: *De la loi du contraste simultané*, apărută deja în 1839 și reeditată pentru centenarul savantului în 1889, și ai celor 167 de legi din *Phènomènes de la vision,* publicată în 1880. Așadar, oglinda lui Zeuxis este utilizată, autentificată mereu de către optica cea mai modernă.

Nu vom avea aici răgazul să studiem aceste noduri kerygmatice care leagă istoria oamenilor: am făcut-o într-o oarecare măsură, cândva în 1984, expunându-ne noțiunea euristică de „bazin semantic", dar vom reveni asupra acestor „Genii ale locurilor", ale zonelor de vârf culturale, unde s-au „focalizat" cu precădere reflexele oglinzilor noastre arhetipice.

În primul rând, cadrul *oglinzii lui Zeuxis*, locul privilegiat al naturalismului, ni se pare a fi spațiul franco-burgund. Desigur, arta celtă pare îndepărtată de orice figurativitate, totuși în lăuntrul *entrelacs*-urilor un loc aparte este acordat volutelor vegetale și „metamorfozelor" lor animale. Cu toate acestea, arta galo-romană va fi aceea care va degaja trăsăturile realismului în vestul Europei. Dar mai ales începând din secolul al XIII-lea, între Loara și Escaut, înflorește realismul gotic, pe care ar fi mai bine să-l numim „stilul francez". Această rapidă mlădiere a rigidităților hieratice romano-bizantine a fost studiată de nenumărate ori la Chartres, apoi la Noyon, Laon, Amiens, Paris și Reims. „Vremea catedralelor", atât de bine cronometrată de Georges Duby[6], este vremea respingerii unei anumite rigidități romanice. Prin această deschidere spre natură și prin posibilitatea tehnică a marilor vitralii, spre lumină, se instaurează un „naturalism" în cadrul căruia foarte repede, de la sfârșitul secolului al XIV-lea până în secolul al XV-lea, la celebrii frați Limbourg și la succesorul lor Jean Colombe, de pildă, peisajul și întreaga Creațiune se situează chiar în centrul picturii religioase.

Începând din secolul al XIV-lea, mai precis din 1364, atunci când prin moștenire Filip cel Îndrăzneț, fiul regelui Ioan cel Bun, întreprinde restaurarea ducatului Burgundiei, înflorește însă o constantă emulație franco-burgundă, devenită curând – o dată cu Filip cel Bun în secolul al XV-lea –

---

6. G. DUBY, *Le temps des cathédrales*, Gallimard, 1974.

emulație franco-flamandă prin anexarea, la ducat, a Flandrei, a comitatului Artois, a ducatelor Brabant și Limbourg, a comitatului Hainaut, a provinciilor Zeelanda și Frizia și în final a Olandei. Burgundia, cu nostalgia vechiului regat al Lotharingiei, până la sfârșitul secolului al XV-lea (1477, moartea lui Carol Temerarul), este într-adevăr cel mai puternic și mai prosper dintre statele Europei occidentale. La curtea „marelui duce din Apus", la Dijon, lucrează flamanzi precum Rogier van der Weyden sau frații Limbourg. Joncțiunea se face în mod armonios între curentul franco-provensal al unui Nicolas Froment și curentul burgundo-flamand al lui Quentin Metsys sau Memlinc.

Din acest exemplu ne putem da seama cât de strâns împletite sunt *topos* și *kairos*: avuția marelui duce din Apus se pune în mod paradoxal în serviciul „goticului" flamboaiant al cărui naturalism exaltat este răspândit de predicile acelor *poverelli* franciscani. Stilul flamboaiant de la Bruges, Gand, Anvers și Dijon preia ștafeta de la „vremea catedralelor" a goticului timpuriu și deschide „sfârșitul Evului Mediu". Ar fi foarte interesant să se studieze cum din această voință „veristă" și chiar scientistă, ce însuflețește în secolul al XIX-lea impresionismul, se dezvoltă în final emanciparea dincolo de orice „realism" verist prin explozia fovistă, cubistă, expresionistă, suprematistă, suprarealistă etc, a picturii din secolul XX. Poate că trebuie să vedem în acest fenomen unul dintre acele „efecte perverse" care derutează atât de frecvent determinismul istoric.

Dar oglinda nu s-a spart nici în zilele noastre: după furtuna non-realismului, a picturii non figurative, a abstracționismelor diverse, vedem reapărând în perioada postbelică un neorealism și chiar un hiperrealism promovate de mulți pictori americani precum Andy Warhol, Claes Oldenburg, Lichtenstein sau Segal...

Problema „localizării" arhetipului într-o „imagine arhetipică" și *a fortiori* într-un „simbol" bine concretizat în timp și spațiu este unul dintre aspectele litigioase ale disputei între arhetipologie și neopozitiviștii istoricizanți. Aceștia din urmă ar vrea să mențină cele două coordonate ale lui Hyppolite Taine: mediul și momentul. Ei sunt mai puțin exigenți – antirasismul obligă! – în privința celei de-a treia: rasa. Dar, să o spunem din nou, singularizarea la extrem a semnificantului face imposibilă generalizarea și cu atât mai

puțin universalizarea la nivelul „întregii Omeniri": este necesar să se enunțe mai întâi postulatul arhetipic, această „gramatică universală", garanție a înțelegerii oamenilor. Bineînțeles că nu trebuie neglijate apoi, departe de așa ceva, concretizările istorice și locale. Dimpotrivă – am spus-o cu ocazia intervenției mele la Cercul *Eranos* din 1982 –, trebuie accentuată mai mult decât o face istoricul pozitivist pe firul monoton al cronologiilor sale, mai mult decât o face sociogeograful culturalist, *intervenția* timpului și a spațiului cultural prin *kairos* și *topos*. Făcând trimitere la articolul meu din 1982 [7], „Le génie du lieu et les heures propices", insist asupra faptului că, pentru mine ca antropolog, timpul istoriei și spațiul culturilor nu este o țesătură *continuă*, adică un alibi al determinismului cauzal. Lui Bachelard îi plăcea să spună deja, împotriva duratei concrete a lui Bergson: „Viața este făcută din multiple vârfuri". Istoria și spațiul cultural al oamenilor, al unei societăți anume sunt și ele făcute din „vârfuri" discontinue, eruptive întrucâtva și care se numesc Chartres, Renașterea, Veneția, Decadentismul, Bruges etc. Nu toate locurile de pe pământ au un „geniu", nu toate sunt topice (de la *topos*), nu toate momentele istoriei sunt „ore propice", kerygme (*kairos*, venire). Să denunțăm o dată mai mult, în numele iradierii universaliste a culturilor și a operelor de artă, ideologia (căci este o ideologie, nu o axiomă științifică!) egalitaristă și cosmopolitistă care face să coboare de-a lungul fluviului timpului cadavrul omului înecat, scufundat de implacabila monotonie a unei istorii atotputernice, dar al cărei *continuum* este pur „imaginar", rodul marelui mit gioacchinist denunțat în Introducerea noastră! Continentul realismului francez se consolidează în mod paradoxal, după ușoara eclipsă a secolului manierist și italianizant de la Fontainebleau, prin „idealul clasic" centralizat în jurul Palatului de la Versailles și al Parisului lui Perrault, apoi al lui Ange Gabriel în secolele al XVII-lea și al XVIII-lea. Și asta pentru că fastul de la Versailles nu ajunge niciodată până la capătul decorativismului: acest fenomen marchează eșecul lui Bernini împotriva lui Perrault în privința proiectului colonadei Luvrului. Același fenomen îi situează în aceeași familie „realistă" pe decoratorii Curții, pe Le Brun, Rigaud, Champaigne și pe pictorii „veriști" ca Le Nain,

---

7. G. DURAND, „Le génie du lieu et les heures propices", *Eranos Jahrbuch*, vol. 51, Insel Verlag, 1982.

Oudry, Desportes. Tot de aici va proveni solidaritatea secretă dintre micile subiecte ale lui Chardin și marile subiecte ale lui David. Așa cum *topos*-ul naturalist franco-flamand a rezistat intruziunilor manieriste, apoi baroce, *kairos*-ul naționalist, venit în ajutor în fața coaliției Europei contrarevoluționare și antinapoleoniene, va rezista valurilor romantice, atât de precoce (cu *Sturm und Drang*) la vecinii și dușmanii Revoluției și ai Imperiului. Neoclasicismul rezistă, dublat de un neorealism politic și militar, din nou cu David, dar și cu baronul Gros și cu Girodet. „Probitatea" lui Ingres va prelua atunci ușor ștafeta de la acest verism care va rămâne, până la sfârșitul secolului, în primul rând militar cu Raffet și Meissonier, apoi iacobin cu Courbet, Millet, Daumier.

În sfârșit, din glia sa natală franceză înflorește impresionismul. Manet face joncțiunea, cu o reminiscență iberică interpusă, între plenairismul Școlii de la Barbizon și Boudin, Renoir, Pissarro, Monet, dar și al doilea Cézanne (cel de după perioada „poltronă" [*couillarde*]) și al doilea Van Gogh (cel din epoca de la Paris) și, în sfârșit, Pierre Bonnard...

Cadrul *oglinzii lui Zeuxis* este deci mai cu seamă francez. În spatele politicilor, sau chiar al ideologiilor și instituțiilor aparent fără legătură: „vremea catedralelor", rivalitatea franco-burgundă, „idealul clasic" versaillez sau pictura de gen burghez, stilul Empire agresiv și iacobinismele revoluționare, se poate urmări o unitate de gust, de stil, de viziune ca un fir verde de-a lungul a șase sau șapte secole de sensibilitate. În această inspirație franceză există un fel de optimism bonaventurian, ca o izbândă asupra păcatului originar – izbândă pe care o predica celtul Pelagius! – copleșit de adevărul Creațiunii, de bucuria luminoasă a Naturii.

Să schițăm acum o abordare mai subtilă a acestor fațete semantice și tehnice ce singularizează oglinzile noastre arhetipale. Desigur, aceste tehnici și aceste teme, vehiculate prin contactele între zonele de vârf culturale, vor depăși mai mult decât oricare altele marile cadre geografice, sociale și culurale ce le-au inspirat dezvoltarea. Am spus-o în altă parte și am repetat-o în Introducerea noastră[8], orice

8. G. DURAND, *Conférence inaugurale du Congrès de l'Association internationale des Critiques d'Art*, Ed. Lisboa, 1986. În curs de apariție. Cf. P. SOMVILLE, *Mimésis et art contemporain*, Vrin, 1979.

artă, orice „operă“ este o profesiune de credință în deschiderea către alteritate. Iar marile cadre geografice, sociale, politice nu-i permit artei să se dezvolte decât dacă imaginea, tehnicile, artiștii circulă: de pildă, fresca nu a rămas apanajul exclusiv al navelor și plafoanelor italiene, așa cum invenția fraților Van Eyck – „pictura în ulei“ – a cuprins întreaga Europă. Nu e mai puțin adevărat că putem șlefui fațetele extrem de caracteristice ale fiecăreia dintre marile oglinzi arhetipale și ale fiecărui ancadrament al său, privilegiat de o cultură, într-o suită de *ideal-typus* (împrumutăm acest concept de la Max Weber) care precizează, decide „opțiunea“ fundamentală (pe care pictorul teoretician André Lhote[9] o pretinde în prealabil pictorului), concretizează și articulează o înțelegere – dacă nu o explicație – a oricărei opere de artă.

Odată luate aceste precauții metodologice, putem examina „fațetele“ tehnice, stilistice și tematice ale realismelor. De la Zeuxis la Bonnard se poate spune că întreaga artă a *mimesis*-ului este o recucerire a suprafețelor obiectului în și prin faimoasa suprafață plană. Or suprafața lumii este o suprafață luminată de culoare. Prima trăsătură a verismului pictural este colorismul, și aceasta de la plenairismul venețian până la impresioniștii francezi, trecând prin Claude Lorrain, Constable, Turner și Delacroix, între alții. Vitraliile din secolul al XIII-lea și cărțile de rugăciuni anluminate din secolul al XV-lea ne invitau deja la această epifanie a luminii prin culoare. Cézanne va promova chiar în pictura sa – să ne referim îndeosebi la ciclul *Muntele Sainte-Victoire* și cu precădere la varianta de la Philadelphia Museum of Art – un sistem perspectivic care nu mai utilizează liniile sau adâncimile clarobscurului spre a sugera, „mima“ profunzimea spațiului: ci doar alternanța depărtărilor albastre (Patinir o știa deja...) și a prim-planurilor portocalii, într-un fel de scară optică și colorată ce călăuzește alternativ privirea spre cucerirea întregii suprafețe tridimensionale a peisajului. Van Gogh, apoi foviștii vor încerca – dar aceasta e o altă cale – să figureze doar prin culoare „expresia“ sentimentelor sufletești...

Corolarul acestei apropieri a motivului prin culoarea sa este disoluția umbrei. Negrul este atunci păcatul originar al picturii, păcatul pictural. Așa cum am spus-o deja, refe-

---

9. A. LHOTE, *Traité du paysage*, Floury, 1941.

ritor la climatul estetic franco-burgund, există un fel de „pelagianism“ pictural în această căutare a unei lumini care este bucurie, la frații Limbourg, ca și la Claude Lorrain, Monet sau Bonnard...

Din acest colorism decurge un privilegiu conferit „jocurilor de lumină“, adică obiectelor ce par create de lumina însăși: ceruri, nori și în final apa sub toate reflexele sale schimbătoare ale iazului, pârâului – *Nuferii albi* ce asociază reflexul apei și fragilitatea florii... – și ale mării: furtunile lui Turner, calmul plat la Van Capelle, la Cuyp sau Van de Velde, valul la Courbet, *Insula Grande-Jatte* sau *Peisajul de la Estaque*, *Bălțile de la Mortefontaine*, Ville-d'Avray, Honfleur, Argenteuil; lista imaginilor apei în pictura Europei occidentale este interminabilă... Se poate spune că realismul privilegiază efemerul: carnea strugurilor la Zeuxis, prospețimea stridiilor și a peștilor – *Calcanul* lui Chardin! –, buchetele de flori care se ofilesc (ceea ce deranja lentoarea picturală a lui Cézanne!). Toată pictura Occidentului european, *a fortiori* a Țărilor de Jos desigur, a lui Gérard David, Cuyp, Hobbema, Van Capelle, John Crome, Ruysdaël, se complace în peisajul în care cerul se joacă cu marea. Se impune să notăm, de asemenea, faptul că laguna Veneției e inspiratoarea indirectă, prin climatul său, a întregii picturi al cărei realism este consacrat apei și pâclelor: de la Turner la Ziem.

Mai mult încă, fără a abuza de sens, putem spune că această pictură a apei și a ceței își găsește o tehnică proprie: acuarela. Desigur, majoritatea tablourilor realismului european, apoi schimbând tehnica, ale impresionismului, utilizează posibilitățile „mimetice“ ale picturii în ulei ce conferă adâncimi, transparențe, frotiuri, neteziri, împăstări. Dar efemerul peisajului, de la Dürer încoace, necesită o tehnică mai spontană, mai rapidă care seduce până și lentoarea cézaniană. De aceea pictorii, încă de la carnetele de crochiuri ale lui Delacroix, încă de la preimpresionismul lui Jongkind utilizează această resursă, atât de apropiată de laviul extrem-oriental, la rândul său menit efemerului, tehnică adusă în Franța la perfecțiune de un Raoul Dufy și care va fi utilizată în manieră inegalabilă de englezii Turner și Thomas Girtin.

În general, „realismul“ – atunci când evită tentațiile prea expresioniste ale portretului – privilegiază peisajele și atât de eronat denumitele „naturi moarte“, care ar trebui numite

mai degrabă, aşa cum fac japonezii, „micile motive". Încă din primii ani ai secolului al XV-lea, fraţii Pol, Hermann şi Jean de Limbourg, apoi succesorul lor Jean Colombe, iniţial sub egida marelui duce apusean Filip cel Îndrăzneţ, apoi a lui Jean de Berry, instaurează pentru patru sau cinci secole sacrul, istoria sfântă, în centrul peisajelor familiare de pe malurile Loarei sau ale Senei. Aşadar, vor fi privilegiate scenele religioase în aer liber: Mărăcinişul arzând, Fuga în Egipt, Botezul în Iordan, Pustnicii în „deşert" etc. şi îndeosebi acea Suzană râvnită de cei doi bătrâni, a cărei nuditate se răsfrânge în apa izvorului şi într-o oglindă aruncată neglijent pe iarba înflorită. Tema scăldatului la care va mai visa încă Cézanne, tema toaletei lângă apă pe care o păstrează cu ironie strălucitoarele scene de baie ale lui Bonnard! Tema surprinderii în sânul naturii, lângă izvor, care se regăseşte atât în subiectul religios al Betsabeei, cât şi în subiectul profan al Dianei surprinse de Acteon...

În mod paralel, începând cu anonimii „Maestrul Buneivestiri din Aix" sau „Maestrul din Flémalle" în secolul al XV-lea, Natura moartă şi în special fragilitatea fructelor şi a florilor – crinul şi căldăruşa, florile obligatorii ale Bunelorvestiri – figurează în primul plan al tablourilor religioase sau profane, şi aceasta până la Ingres sau Delacroix, până la Manet cu splendida sa natură moartă din prim-planul *Dejunului pe iarbă*.

Capitolul II

SUFLETUL GALATEEI

A doua oglindă este cea a lui *Pygmalion*, a artistului care-şi pune toate sentimentele, dorinţele, pasiunile, temerile sale în opera ce devine astfel vie şi de care se îndrăgosteşte. Fiecare cunoaşte legenda mişcătoare a acelui sculptor, rege al Ciprului, care, după ce a cizelat în marmură o statuie a Galateei atât de frumoasă, încât s-a îndrăgostit de ea, a implorat-o pe Afrodita să-i dea statuiei suflet şi viaţă. Această oglindă este exact inversul celeilalte: ea este întoarsă spre interior, spre profunzime. Germanul Hegel spunea deja despre cântecul privighetorii: „Ceea ce ne delectează este imitarea umanului de către natură". Desigur, graniţa între Zeuxis şi Pygmalion este adeseori îngustă: expresionismul pare să rezulte extrem de frecvent din „impresionismul" realist, ca la Van Gogh, Ensor, Munch... Şi există adesea o conivenţă picturală între arta „realiştilor" Le Nain sau Phlippe de Champaigne şi expresionismul luminiştilor Caravaggio sau La Tour. Şi asta pentru că cele două oglinzi se situează în sens invers: una căutând lumina, cealaltă iscodind umbra, în acelaşi ansamblu arhetipic pe care-l numeam cândva „nocturn", una mai degrabă „sintetică", cealaltă neîndoielnic „mistică". În acelaşi mod, sculptura elenistică şi romană, „realismul" de la Fayum tind lesne către o accentuare expresivă deopotrivă preţioasă şi brutală.

Dar trăsăturile cele mai marcate ale expresionismului, în nordul Europei şi deja în Flandra şi în Alsacia cu orizontul renan, se vor caracteriza îndeosebi prin opoziţia sa mai radicală decât cea a „realismelor" faţă de decorativismul provenit din Renaşterea italiană. „Reforma" franciscană pe care o zăgăzuieşte, de bine de rău, papalitatea nu mai

cunoaște limite în elanul flamand: „apostolicii" lui Tiercelin din Anvers, secta „novicilor" lui Hadewijch, begarzii și „frații Spiritului Liber" amplifică și deformează tendințele acelei *devotio moderna* franciscane. Bineînțeles, acești contestatari „imitatori" nu ai Naturii, ci ai lui Hristos, și ai lui Hristos viu, suferind, răstignit și muribund, deschid calea „renană" Reformei luterane. Adică, în ceea ce privește estetica, unei restricții iconoclaste a mijloacelor picturale și plastice și unei explozii paralele a expresionismului muzical. Așa cum am scris în altă parte[1], de la Luther și de la cântul popular al Bisericii reformate pornește muzica occidentală, împotriva ornamentalismului, fie el muzical, al „papiștilor". Este polifonia cantatei împotriva madrigalului, va fi mai târziu Gluck împotriva lui Piccini...De aceea, nu trebuie să ne mire faptul că în regiunile unde triumfă Reforma culminează expresionismul. Fie că pictorii sunt ei înșiși simpatizanți sau chiar convertiți ai Reformei, precum Lucas Cranach, Dürer sau Rembrandt, fie că sunt pătrunși de climatul entuziast creat de sensibilitatea reformatorilor, precum Grünewald sau Altdorfer.

Această intenție estetică expresionistă nu ține – așa cum credeam cândva – de opțiunea pentru „modern" din marea dispută între Antici și Moderni. Desigur, la Shakespeare există într-adevăr o reacție împotriva exhumărilor umaniste și rafinate ale diverselor *Pyramus și Thisbe*. Iar această nouă spectaculozitate – pe care o regăsim la Molière – poate părea o revenire viguroasă a populismului teatrului franciscan. Dar oare nu există, dimpotrivă, și la unul și la celălalt o voință de recurență absolută – dincolo de Pyramus și Thisbe, de micii marchizi sau de „prețioasele ridicole" – la un „Pur uman" (*Rhein Menschliches*, va spune Wagner) mai fundamental arhaic decât Mitridate sau Pirus? La fel în acea filiație a „dramei muzicale" care trece prin Weber, Gluck, Bach pornind de la Luther nu există oare – în mod explicit la cel din urmă – o voință absolută de întoarcere la sursele „arhaice" ale creștinismului[2]?

Bineînțeles, pictura va urma acest mare curent al expresiei muzicale, prin ceea ce Jacob Bhöme[3] numește *Psycho-*

1. G. DURAND, „Les climats de la théophanie", *CUSJJ*, nr. 12, Berg, 1986.

2 A. PIRRO, *L'esthétique de J. S. Bach*, Paris, 1907.

3. J. BHÖME, *Les quarante questions sur l'âme*, trad. L.-C. de Saint-Martin, Arma artis éd., 1984.

logia vera, de la C.D. Friedrich la Nolde, pentru a ajunge în final la „expresionismul“ cinematografic.

Pe o altă cale, oglinda lui Pygmalion se va pune, dacă putem spune așa, în serviciul picturii simboliste care tinde tocmai către expresivitatea unui sens secund, ascuns, și către suprarealism, având în vedere că acesta din urmă prelungește întrucâtva simbolismul unui Odilon Redon, al unui Bresdin sau al unui Gustave Moreau.

Cadrul *oglinzii lui Pygmalion*, al expresionismului, este situat în mod clar în țările germanice. Și aici, îndată ce se estompează pastișarea Bizanțului de către artiștii Sfântului Imperiu – în curând Roman de Națiune Germană! – din Occident, provinciile de peste Rin vor orienta arta Europei și îndeosebi pătrunderea gotică spre un expresionism ce diferențiază net Bambergul de Paris sau chiar de Reims. Desigur, mărcile* germanice – istoria noastră națională o știe prea bine! – sunt fluctuante, iar Rinul este departe de a fi o graniță de netrecut. Totuși, regiunea de dincolo de Rin devine foarte devreme patria expresiei sufletului, a acelei *Psychologia vera.* Să vedem oare în această trăsătură acel *kairos* al influenței Fraților Predicatori, duhovnici recunoscuți ai călugărițelor și abateselor renane? „Sufletul“ – *die Seele*! – nu este el oare *anima*, sensibilitatea feminină a ființei, așa cum o va descoperi germanicul C.G. Jung? Fenomenul e explicabil într-un climat în care nu numai că o femeie, și o muziciană – Hildegarde de Bingen, inaugurează în secolul al XII-lea cortegiul marilor mistici germani, ci în care aceștia din urmă, Meister Eckart, Johann Tauler, Heinrich Suso, toți dominicani, își modelează misticismul după tipul iubirii curtenești, în vreme ce viziunile expresioniste ale unei alte femei, Sfânta Brigitta a Suediei, îl vor inspira două secole mai târziu – datorită traducerii germane a scrierilor sale în 1502 la Nürnberg – pe Mathias Grünewald. Există oare aici o contradicție cu antifeminismul pe care-l semnalam cândva la Dürer[4]? Nicidecum! „Germanitatea“ este deopotrivă delicatețea lui *anima*, dar și virilitatea adeseori brutală a

* Nume dat în statul franc și în Germania medievală comitatelor de frontieră, aflate sub guvernare militară, cf. *DEX* (N. tr.).

4. G. DURAND, *Figures mythiques et visages de l'œuvre*, Berg, 1979. Cf. cap. 4: „Peinture et configuration des structures“ (cf. *Eranos Jahrbuch*, vol. 34, 1965).

lui *animus*, căci acolo unde femeia este inspiratoarea, *animus* e puternic, viril, *macho* cum se spune astăzi! Și aceste divergențe vor conferi acelei *aisthesis* germane „sensibilitatea sfâșiată" din care-și va extrage forța romantismul german.

Înflorirea acestui misticism al sufletului va fi pe deplin germană datorită lui Luther, care a acordat întâietate intenției și pietății spirituale asupra tuturor operelor și instituțiilor. Am notat deja că pandantul estetic al acestei *psychologia sacra* era muzica. Desigur, în pofida prezenței pictorilor luterani precum Cranach sau Dürer, în pofida notorietății lui Grünewald, Witz, Baldung, adevărata expresie a artei germane și drama intimă a lui *animus* și *anima* se lămuresc prin dezvoltarea muzicală de la Bach la Wagner. Vom reveni adesea asupra acestei constatări în ultimele două părți ale lucrării de față.

Totuși, alături de *Sturm und Drang*-ul muzical manifestat de ultimul Haydn, ce integrează sensibilitatea mozartiană, alături de giganții muzicii romantice, Beethoven, Schubert, apoi Schumann și Brahms, există un tenace expresionism pictural în climat germanic: de la exemplarul Caspar David Friedrich până la o mișcare ca *Die Brücke*, trecând prin elvețianul Füssli, prin elvețienii Hodler și Giacometti, prin norvegianul Munch și prin celălalt elvețian Böcklin – căruia Wagner visa să-i încredințeze decorul *Tetralogiei* –, prin austriacul Oskar Kokoschka și ajungând în sfârșit la expresionismul cinematografic al unui Robert Wiene, al austriacului Fritz Lang sau al danezului Carl Th. Dreyer.

Așadar, în această sferă de influență germanică, cu mărci nesigure și adeseori instabile, scandinave, renane, elvețiene, austro-ungare etc., se încadrează cel mai bine *oglinda lui Pygmalion*, se întrupează cel mai bine sufletul Galateei. Focarul artei germanice este mereu expresia sufletului prin mimică ajungând până la tensiunile grimasei, uneori caricaturale, a trupurilor, și prin simbolismul obiectelor, gesturilor, situațiilor. Chinurile pasiunii sau ale melancoliei, incertitudinile credinței, ispitele diavolilor sau ale Nibelungilor, povara păcatului „de a fi aici", *dasein*, în lume, conferă sensibilității germanice acea pecete durabilă a pateticului. Cât despre *oglinda lui Pygmalion*, am spus-o deja, ea reflectă lumea tainică a dorințelor și aspirațiilor sufletului. Pentru a realiza aceasta va trebui să se adauge mereu obiectului

sau motivului reprezentat sensul secund al simbolului, dimensiunea suprarealului.

În vreme ce simplul realism era o cucerire a suprafeței luminoase a lumii prin culoare, „suprarealismul" expresiv este o excavare a suprafeței prin contrastul valorilor. Și mai întâi, bineînțeles, prin clarobscurul și tehnicile luminismului. Caravaggio – acest scandal al picturii italiene – și caravagismul lui Ribera, Georges de La Tour, Honthorst (Gherardo delle Notti!), Ter Brugghen sau Van Baburen, ca și cel al lui Rembrandt, pe care-i reunește, dincolo de toate diferențele lor, rarefierea – adică ceva care devine „rar", prețios ca o nestemată – luminii distribuite prin firidă, lumânare sau, ca la Rembrandt, iradiind pur și simplu din motivul însuși. Lumina dobândește aici sens și configurație (se îndrăznește pictarea directă a flăcării sau a jarului!) prin „punerea în valoare" a umbrei.

Consecința directă a acestei valorizări a „valorilor", adică a clarobscurului, este restrângerea paletei până la monocromatismul însuși: ocrul roșcat la La Tour, brunul auriu la Rembrandt, galbenul deschis atunci când Turner trece de la registrul impresionist la expresia ce marchează pe un fond galben silueta neagră a unei nave, a unui fum, a unei stânci...în sfârșit movul rozé al cerurilor crepusculare ale lui Caspar David Friedrich și bronzul verde-auriu al lui Gustave Moreau pe care-l va regăsi unul din rarii expresioniști francezi: Georges Rouault.

Bineînțeles, un asemenea monocromatism culminează în tehnica gravurii și a acvatintei. Cei mai determinați dintre expresioniști au fost cei mai mari gravori: Dürer și Rembrandt desigur, și Goya din *Dezastrele războiului*, din *Capricii* sau din *Proverbe,* dar și Altdorfer, Ribera, Callot, Daumier, Gustave Doré, Munch, Redon, Alfred Kubin, Oskar Kokoschka...Și laviurile lui Victor Hugo, îndrăgostit de Rin, reflectă o viziune expresionistă foarte apropiată de gravură...

O altă tehnică ce se poate înrudi cu procedeele clarobscurului ce privilegiază obiectul printr-o rază de lumină, sporindu-i astfel semantismul smuls oceanului nelămurit al umbrei, este izolarea și rarefierea (care face un obiect „rar") obiectului, esență a procedeului suprarealist al acelor *ready-made*, dar care este deja procedeu conștient în relieful figurilor rare și al gesturilor semnificative la Goya, Daumier, Gustave Moreau, Puvis de Chavannes, Odilon

Redon, Fernand Khnopff, Klimt, Kubin sau Egon Schiele. Acest efect de „rarefiere“ semantică este adesea subliniat prin focalizarea asupra urâțeniei, asupra elementului de angoasă sau spaimă sau pur și simplu asupra accentuării asimetriilor. Este ceea ce apare de foarte timpuriu la Dürer și îndeosebi la Grünewald, dar este și gustul profund pe care-l va păstra pictura iberică – o vom vedea în capitolul IV – de la Ribera la Goya, trecând prin Velázquez și chiar prin Murillo, la pictorul lusitan contemporan Lima de Freitas, pentru teratologic și care va fi mereu permanent la Picasso de la firavele figuri ale perioadei albastre până la oglinda total deformantă a celorlalte perioade. Dar și gustul pentru urâțenia excesivă în caricatura lui Daumier, în „Strigătele“ picturale ale lui Munch, în monștrii și fantomele macabre ale lui Ensor, Alfred Kubin, Félicien Rops, în tematica hidrelor, sirenelor, vârcolacilor scumpă lui Moreau și chiar lui Klimt. Gustul pentru „rarefierea“ corpului prin capul decapitat: de la Géricault la nenumăratele căpățâni tăiate ale lui Orfeu și Ioan Botezătorul la simboliști. În acest punct precis trebuie semnalată măsura în care anumite „bazine semantice“ – și în acest caz „decadentismul“ de la sfârșitul secolului al XIX-lea și de la începutul secolului XX pe care-l vom studia în capitolele IX și X – vin să întărească anumite „climate“ instituite. Cel mai frumos exemplu este dat, în „climatul“ germanic, de hiperexpresionismul unor Kubin, Kokoschka, Schiele din „bazinul semantic“ al Vienei agonizante după Tratatul de la Versailles...[5]

În aceste opere expresioniste atât de focalizate, cu atmosferă atât de rarefiată, se manifestă, firește, un reflux al picturii de peisaj, de *plein air*, dragă realismelor. Remarcam odinioară reducerea peisajului la arborele uscat la Dürer și Goya[6], arbore uscat, dar și „structuri arhitectonice“ în ruină. Clasicii italieni preferă arhitecturile antice „restaurate“ și magnifice în fundalul tabloului lor, ei nu tolerează decât ruina pur simbolică a dispariției unei lumi străvechi în scenele Nașterii Domnului. Piranesi este o excepție... Dimpotrivă, „ruina“ devine un element constant de expresie la Bosch, la Dürer și bineînțeles la C.D. Friedrich, la Hubert Robert sau Thomas Girkin.

---

5. J. CLAIR (coord.), *Vienne, 1880-1938. L'Apocalypse joyeuse*, Ed. Centre Pompidou, 1986.

6. G. DURAND, „La création artistique comme configuration dynamique des structures“, în *Eranos Jahrbuch*, 1966.

Să notăm, de asemenea, că ceea ce privilegiază fascicolul luminos caravagesc sau lumânarea lui La Tour este pivnița, nișa, taverna, hanul, mormântul... Întrucâtva pictura de interior este cea care transfigurează deja realismul unui Emmanuel de Witte sau al unui Vermeer într-un gen de intimism expresionist. De unde temele privilegiate, profane sau religioase, ale tavernelor și tripourilor cu jucătorii lor de cărți sau de zaruri – de care este foarte aproape tejgheaua vameșului Sfânt Matei la Caravaggio! – unde se refugiază proxenetele, dar și pelerinii din Emmaus la fel de îndrăgiți de Rembrandt, ca și Templul cu umbre misterioase de unde sunt izgoniți negustorii și unde este circumcis Iisus, ca și mormântul din care ies Lazăr sau Hristos înviați... Alcovuri în care Danae primește ploaia de aur divină... Iar dacă apa și cerul aerian erau elementele privilegiate ale impresionismului, elementul pe care îl exaltă la rândul lor luminiștii va fi bineînțeles focul: flacăra nenumăratelor lumânări din clarobscurul lui La Tour, focul rugurilor ce luminează chipul Apostolului Petru renegându-l pe Iisus, focul incendiilor Sodomei, sau chiar al gheenelor, al făurăriilor.

Există, în sfârșit, alte două trăsături ale expresionismelor, aproape niște „simptome“ aș putea spune, și care merg adesea împreună: ele sunt reprezentarea personajelor văzute din spate și utilizarea extrem de specială a oglinzii. Reperasem deja[7] predilecția lui Goya, chiar în prima sa manieră „galantă“, pentru personajele văzute din spate. Am regăsit ulterior acest motiv atât la Watteau – acest pictor din nordul Franței a cărui profunzime misterioasă depășește adesea impresionismul galant al vremii sale –, cât și la Vermeer, îndeosebi în *Atelierul,* unde spatele artistului este motivul sumbru central; mai reamintim nenumăratele personaje văzute din spate în pictura maestrului expresionismului romantic C.D. Friedrich și, în sfârșit, în cea a lui Balthus.

Fenomenul este încă și mai semnificativ atunci când această temă a personajului văzut din spate este asociată cu tema oglinzii care, în mod mai mult sau mai puțin confuz, reflectă integral sau parțial fața. În *Stegarul lui Gersaint*, în afara personajului văzut din spate, figurează și o oglindă; dar legătura spate-oglindă este mai explicită la danezul Chr. Wilhelm Eckersberg: *Femeie la oglindă* și îndeosebi în

7. G. DURAND, *ibid.*, *Eranos*, vol. 34.

acele capodopere care sunt *Venus cu oglindă* de Velázquez, *Magdalena cu lumânarea dublă* de Georges de La Tour și admirabilul *Interior cu clavecin* al lui Emmanuel de Witte.

Care este semnificația acestei asocieri de teme, cea a oglinzii și cea a personajului văzut din spate, poziție tradițională a reprezentărilor lui Hermafrodit? Poate că Hermafrodit este cel care oferă cheia: a ascunde pentru a sugera, a ascunde – și acest aspect este foarte „simbolist“ – pentru a dezvălui un sens de gradul doi. O pictură care nu mai este explicită, care sugerează și pe care non-semanticitatea deschisă prin sugestie o înrudește cu faimoasa non-semanticitate muzicală: profunzimea psihică a unui Rembrandt, a unui Goya este foarte apropiată de polifonia sugestivă a lui Beethoven sau a lui Schubert. Referitor la Shakespeare ne-am extaziat adesea în privința efectelor teatrului în teatru. Aici putem vorbi de tablou în tablou: amatorul contemplă un tablou al cărui subiect este un privitor *văzut din spate* care contemplă o scenă și, în cel mai bun caz, se contemplă reflectat într-o oglindă. Aici nu mai este oglinda bijuterie pe care Suzana sau Betsabeea o așază neglijent lângă parurile lor, un simplu dublet al reflexelor izvorului. Nu, aici oglinda reflectă ceva care scapă viziunii directe a amatorului, care dublează ca să spunem așa pânza vizibilă prin sugestia unei viziuni invizibile pentru amatorul exterior tabloului. Capodopera lui Emmanuel de Witte ne impresionează dincolo de aparențele calme ale șirului de încăperi din interiorul unui burghez olandez, pe de o parte pentru că este vorba mai întâi de un interior – și *filosofii* lui Rembrandt comentați de Valéry vor reda această expresie a „încolăcirii“ – a cărui interioritate este amplificată de înșiruirea celor trei săli în perspectivă pe care o subliniază carelajul negru și alb accentuat de gradația clarobscurului în suprafețe largi, pe de altă parte pentru că personajul feminin este văzut numai din spate, dinaintea unei oglinzi ce-i reflectă doar vârful bonetei, în sfârșit pentru că muzica – aici clavecinul –, sugerându-i expresionismul inerent, succede în mod discret expresiei picturale...

Personajul văzut din spate, ca și Hermafrodit, sugerează profunzimile sufletului, ceea ce am numi astăzi inconștientul mereu androgin. *Animus* ascuns de spatele lui *Anima*, sau mai simplu partea umbrei, poate „partea blestemată“ a intențiilor nevăzute pe care le ascunde spatele personajului. Nu este oare aici „simptomul“ întregii picturi expresioniste?

Capitolul III

JOCURILE LUI NARCIS

A treia oglindă este desigur cea mai contrară primelor două care se vroiau a fi apariția și transcrierea unui „adevăr", fie el exclusiv cel al sufletului. Aici este vorba de o oglindă care se reflectă pe sine, într-o pură desfătare ludică a picturalului, a graficului și a plasticului. *Oglindă a lui Narcis* întrucâtva, pentru că se reflectă pe sine. Și aceasta fiindcă în om există în mod arhetipal, dacă putem spune așa, o parte eternă de estetism împotriva utilitarismului, fie el și doctrinar, o tendință spre jocul formal al liniilor sau al culorilor, spre „arta pentru artă", care persistă de la formele abstracte, pe care le sculptează păstorul pe toiagul său sau pe osul de ren, până la jocurile formale ale picturii abstracte ale unui Mondrian, Herbin, Vasarely de pildă, fără a uita desigur viguroasa „abstracție lirică" al cărei părinte este Georges Mathieu. Trecând bineînțeles prin eleganța basoreliefului sau a frizei ornamentale grecești, prin medalia latină – de care Renașterea va fi atât de avidă! – și chiar prin arabescul regăsit în Modern Style.

Acest ornamentalism va avea întotdeauna o tendință iconoclastă, chiar atunci când încă mai „reprezintă" un subiect de frescă sau de tablou. Arabescul, caligrafia, ornamentul covorului oriental ispitesc mozaicul cosmatesc, ca și ancadramentul ornat al subiectelor baroce ce apare deja pe plafonul Capelei Sixtine.

Dar în „Marele Joc" al perspectivei occidentale experimentate și teoretizate de Renaștere se deschide, ca o minunată coadă de păun, virtuozitatea decoratorului. Desigur, există o ambiguitate: sub o acoperire „realistă", sub rafinamentele *trompe-l'œil*-ului, se desfășoară virtuozitatea angrenajelor perspectivice. Dar să nu ne lăsăm înșelați:

jocul amăgirii ochiului contează mai mult decât obiectul care este doar un pretext-cursă. Și aceste artificii „realiste" sunt mereu subordonate unui amplu constructivism decorativ, așa cum se întâmplă la Piero della Francesca, în „bătăliile" lui Uccello, în multe compoziții ale lui Rafael din *Stanze*-le Vaticanului sau ale lui Michelangelo de pe plafonul Sixtinei. Bineînțeles, libertatea unui asemenea joc coincide cu acea libertate individuală din care Jacob Burckhardt – în mod mult mai exclusiv e adevărat – a făcut trăsătura esențială a Renașterii[1]. Un „maestru" artist va fi singurul care va semna și va consemna „maniera" – această componentă estetică bine reperată de Cl.-G. Dubois[2] – frescei, a picturii murale și chiar a tehnicii în ulei.

Bineînțeles, filosofiile Frumosului formal, inspirate din idealismul platonician revăzut de Florența, sunt cele care-l vor duce pe pictor și seducția picturii dincolo de intențiile morale, funcționale și politice. Arătasem aceasta cândva, referindu-mă la farmecul sfâșietor al viziunii lui Hieronymus Bosch[3] asupra lumii. „Maniera" maestrului spuneam, din această desfătare decurgând bineînțeles, deopotrivă prin iscusință și prin „antirealismul" formalismului, toate deliciile tuturor „manierismelor". Subprodusele Frumuseții sunt atunci grațiosul și chiar agreabilul: „în maniera lui" duce întotdeauna la o supralicitare stilistică.

Și în mod contrar expresionismului pictural aflat în serviciul expresiei muzicale a sufletului, aici muzica este cea care va fi servitoarea oricărei reprezentări, a oricărui „aparat" (iar în „aparat" există un „aparent"!) pictural, arhitectural sau plastic. Desigur, este corect să notăm împreună cu Dominique Fernandez că opera nu s-a născut la Florența[4]. Dar nu e mai puțin adevărat că opera, legănată mai întâi de laguna ambiguă a Veneției, va deveni curând posesiunea întregii Italii. *Risorgimento* estetic precedând cu două secole unitatea politică a peninsulei. Între această operă „italiană", castrații săi, gustul său elevat pentru virtuozitate sau *bel canto* și expresionismul de dincolo de Alpi se va stabili

1. J. BURCKHARDT, *Civilisation de la Renaissance en Italie*, trad. fr., 3 vol., Plon, 1958.
2. CL.-G. DUBOIS, *Le manierisme*, PUF, 1979.
3. G. DURAND, *Figures mythiques*...cit., cap. 4.
4. D. FERNANDEZ, *Le banquet des anges, l'époque baroque de Rome à Prague*, Plon, 1984. Cf. A. CHASTEL, *Le mythe de la Renaissance*, Skira, 1969.

linia de ruptură, veritabilă cumpănă a apelor muzicale, între „seriosul" operelor din Nord și stilul operei *buffa* cu virtuozitatea peninsulară, între Gluck și Piccinni, între Wagner și Rossini..., în fine, între cantata protestantă și oratoriul concurent al Oratorienilor. Pe de o parte reculegerea, de cealaltă triumful Bisericii.

În sfârșit, dacă revenim la domeniul pictural, cubiștii, apoi abstracționismul care a provenit din ei, se vor erija în continuatorii lui Piero della Francesca sau – precum André Lhote[5] – ai lui Giovanni Bellini. La Léger, la Gromaire, la Lhote manifestându-se mereu acea voință de integrare arhitecturală, acea căutare a monumentalității ce trebuie să domine sensul anecdotic al motivului și în care, potrivit definiției manierismului enunțate de Cl.-G. Dubois, „maniera depășește materia"[6], în care, reluând faimoasa definiție a picturii a lui Leonardo: *cosa mentale*, André Lhote revendică o „intelectualizare puternică".

Bineînțeles, ceea ce încadrează reflexele *oglinzii lui Narcis* nu poate fi decât decorul italian. Desigur, nu întâmplător pictura „modernă", cu Giotto și școala sa, s-a născut în Italia. Întreaga „Renaștere" nu putea renaște în altă parte decât pe acest pământ unde decorul antic, exemplul monumentelor, fie ele și ruine grandioase, îndemnau la reluări și continuări. Dar dacă vom neglija aici regionalismele și școlile, să nu uităm că Italia Renașterii, a secolelor XVII-XVIII, și până la sfârșitul secolului al XIX-lea, este plurală, divizată somptuos în orașe și principate rivale, dezbinate. Se poate oare vorbi de Italia la singular atunci când există Roma în fața Florenței, Veneția rivala Genovei, Neapole curând hispanizat, Pisa, Lucca, Verona...? Și totuși există o anume constantă ce străbate toate aceste rivalități, aceste contraste. De la Tessino sau din Lombardia până în Puglia, Campania sau Sicilia unificarea romană și vestigiile sale exemplare au lăsat în urma lor un fel de furie a construirii, un delir al monumentalității. Marea Grecie, apoi Bizanțul, la Palermo, la Monreale, la Ravenna și în atâtea biserici ale Romei: Santi Cosma e Damiano, Santa Prudenziana și-au tapisat deja pereții și bolțile absidelor cu marea decorație a mozaicului.

---

5. A. LHOTE, *Traité du paysage*...cit.

6. CL.-G. DUBOIS, *ibid.*, și P. SOMVILE, *Art et symbole à la Renaissance*, Liège, Soledi, 1977.

Dar încă din zorii picturii moderne, începând cu Giotto, la Assisi pictorul caută în continuare peretele Bazilicii San Francesco, așa cum Domenico Ghirlandaio și Uccello caută peretele de la Santa Maria Novella, iar Pisanello pe cel de la Sant'Anastasia din Verona, marii „romani" îl caută în *Stanze*-le Vaticanului, în Capela Sixtină, venețienii: Tintoretto la Scuola san Rocco, Veronese la San Sebastiano, la Villa Barbaro, la Palatul Dogilor, Tiepolo la Palatul Labia...

Contrareforma va exacerba acest gust pentru decorația spectaculară care-l determină pe Baciccio să întreprindă asaltul cupolelor și bolților Bisericii Gesú, iar pe Andrea Pozzo să escaladeze pictural cupolele și bolțile de la Sant' Ignazio. Iar mai aproape de noi, trebuie să ne gândim la acea decorativitate pe care o găsim în compozițiile „baroce" ale ultimului Cézanne, cel a cărui origine familială este italiană, dar și în suplețea artificială a nudurilor lui Amedeo Modigliani...

Desigur, Italia nu a fost patria privilegiată a artei abstracte – cu excepția lui Magnelli – ale cărei structuri au fost însă apropiate în mod explicit, în viziunea cubiștilor, de Piero della Francesca. Poate că ar trebui să ne întrebăm dacă pictura abstractă, în pofida dorinței sale nestăvilite de a ornamenta zidurile vaste, nu a fost întrucâtva deviată de lenta victorie a picturii de șevalet... Zidurile oferite visului ornamentalist au fost extrem de rare, îndeosebi în țările bătrânei Europe latine. Nenumărate speranțe se nășteau din marea – adică „vasta" – arhitectură sovietică, mussoliniană sau nazistă: din nefericire, insuportabilele dictaturi ale gustului, mult mai represive decât cele ale Conciliului de la Trento și impuse îndeosebi de iloți, au constrâns visul abstracționist, fie să se supună în mod rușinos „realismelor" mărginite ale politicilor, fie să se expatrieze către Lumea Nouă, fie să se încadreze în manieră fetală în micile formate ale picturii burgheze... Geniul Italiei era atras inițial de monumentalitatea ce recepta operele inspiratoare de structuri. Un „realism", fie el pavat cu bune intenții socialiste, este un nonsens atunci când îl mărim la dimensiuni monumentale; Meissonier se adaptează greu la marile suprafețe. În mod reciproc, epurarea prea exagerată și abstractă a motivelor picturale nu convine deloc apelului intimist al formatului de șevalet...Cadrul *oglinzii lui Narcis* trebuie să fie pe măsura jocurilor infinite ale perspectivei sau a ritmurilor monumentale, cadrele *oglinzilor lui Zeuxis* sau

Pygmalion necesită miniaturizarea anluminurii, a gravurii, a pânzei de șevalet mici și mijlocii.

Dacă vom urmări acum modul în care acționează jocurile lui Narcis, vom constata că ceea ce contează aici în primul rând, mai mult decât culorile Naturii, mai mult decât valorile ce dramatizează expresia, este cucerirea structurilor spațiului și îndeosebi prin linie, deci prin desen. De la Fra Angelico până la minunatele desene ale lui Leonardo, trecând prin formele clar conturate ale lui Giotto, Rafael, Botticelli, Mantegna, Bellini sau Uccello și prin nenumăratele desene pregătitoare în care se complac acești maeștri. Și aceasta pentru că descoperirea perspectivei și a jocurilor infinite ce decurg din ea se concentrează îndeosebi asupra marelui joc al liniilor: este ceea ce arată în mod simbolic Fra Luca Pacioli, trasând un cerc și figurile sale înscrise, în tabloul de la Muzeul din Neapole. Aceste linii se înfiripă în primul rând în conturul volumelor simple – „cubul, conul și sfera", al căror motiv este oferit de arhitectura clasică, însă cu mult înaintea cubismului modern care a pietrificat în aceste forme rigide ansamblul Naturii vii. De unde predilecția în toată arta italiană, atât florentină, romană, umbriană, cât și venețiană pentru tema „structurilor arhitectonice" (*fabriques*); de la Duccio, Giotto și chiar de la mozaicurile lui Cavallini de la Trastevere până la Tiepolo și chiar la De Chirico. Trecând prin Pisanello (*Sfântul Gheorghe și prințesa din Trapezunt*, Verona), Sodoma (*Nunta lui Alxandru cu Roxana*, Farnesina, Roma), Tintoretto (*Răpirea trupului Sfântului Marcu*, Accademia, Veneția) până la Veronese (*Familia lui Darius dinaintea lui Alexandru*, National Gallery, Londra) etc.

Această manieră a „structurilor arhitectonice" o atrage în mod automat pe aceea a simetriilor arhitecturale ale cărei exemple binecunoscute sunt Perugino din Capela Sixtină, *Înmânarea cheilor Sfântului Petru*, Melozzo da Forlí, *Inaugurarea Bibliotecii lui Sixtus al IV-lea* de la pinacoteca Vaticanului, fără a uita, firește, exemplara *Școală din Atena* a lui Rafael din *Stanze*-le Vaticanului, sau motivele arhitecturale în *trompe l'œil* cu care Michelangelo compartimentează bolta Sixtinei. Paradigma acestor simetrii arhitecurale pare să fie într-adevăr *Cetatea ideală* din palatul ducal de la Urbino, atribuită lui Francesco di Giorgio Martini.

Iar atunci când „structurile arhitectonice" lipsesc din aceste mari jocuri decorative, edificiile din pietre construite sunt înlocuite de îngrămădiri de stânci geometrizate: acest aspect este evident la Carpaccio, Giovanni Bellini sau Mantegna – fapt straniu, toți trei venețieni, dar fascinați de mesajul plastic toscan. Tintoretto va mai păstra acest gust pentru megalitic și monumental în norii atât de materiali ai cerurilor sale. Și aici putem observa în mod instructiv cum un „bazin semantic" la modă, am putea spune, blochează și orbește un climat totuși foarte pregnant: cel al lagunei venețiene.

Această predilecție pentru construcția simetrică, pentru perspectivele cu „structuri arhitectonice" determină în mod firesc jocurile *trompe l'œil*-ului. Am putea afirma fără exagerare că, încă de la timidul modeleu giottesc, asistăm la instaurarea unui *trompe l'œil* plastic prin mijloace picturale. Îndată ce părăsim tenta monocromă bizantină, *ronde-bosse*-ul neapărat în *trompe l'œil* obsedează pictura. Întreaga perspectivă este un *trompe l'œil* ce oferă prin două dimensiuni spațiale pe o a treia. Plasticitatea lui Michelangelo ce-și transpune viziunea sa de sculptor în tentele monocrome ale frescei dă tonul acestor jocuri la care, încă de la frescele lui Veronese din Villa Barbaro de la Maser, încă de la racursiurile lui Tintoretto, se va deda barocul cel mai savant – bolțile de la Gesú și de la Sant'Ignazio –, ca și marii Tiepolo, cei din Palatul Labia de la Veneția de pildă: prin desenul supus cu scrupulozitate legilor perspectivei – *cosa mentale!* – pictura este hiperbolizată cu arhitecturi și statui în *trompe l'œil*, ajungând la un fel de artă totală căreia nu-i mai lipsește decât muzica. Aceasta din urmă va veni o dată cu opera și cu decorația în *trompe l'œil* indispensabilă scenei baroce.

Cucerire a monumentalului ce integrează monumentul și plastica sa în reprezentarea picturală însăși, pictura decorativistă este și o cucerire a monumentului prin înseși tehnicile sale, și în primul rând prin fresca ce succede fără întreruperi – la Assisi de exemplu – suprafeței acoperite de smalțurile mozaicului bizantin. Fresca este fiica mortarului și a tencuielii constructorilor: în *Stanze*-le Vaticanului, în Capela Sixtină, ca și la Assisi, la Villa Labia, ca și la Villa Barbaro de la Maser, tehnica culorilor atenuate de sugativa mortarului rezidă integral în trăsătura magistrală, în desenul de la prima încercare pe care-l imprimă trestia

ascuțită, *alla fresca*. Atunci când fresca este înlocuită de panoul de lemn sau de pânza maruflată, ca la Scuola San Rocco, marea simplificare monumentală a formelor moștenită de la Uccello sau de la Piero della Francesca pune din nou pictura în slujba arhitecturii.

Așa cum relevasem un mic motiv „simptom“ al expresionismului, în *oglinda lui Narcis* putem releva, de asemenea, o trăsătură, moștenitoare conștientă a basoreliefului grec pe care-l imită Luca Della Robbia în Domul din Florența, a medaliei și a cameei romane: este predilecția pentru recrearea unei simetrii pornind de la unghiul cel mai puțin simetric al portretului: profilul. Pictura italiană în ansamblul său are o propensiune pentru reprezentarea clară din profil: Giotto (de pildă, *Punerea în mormânt* din Capela Scrovegni de la Padova), Pisanello (profilul delicat al *Prințesei Trapezuntului* de la Verona...), Botticelli (tânăra femeie din dreapta în *Nașterea lui Venus*), dar și Mantegna (*Întâlnirea* din palatul ducal de la Mantova în care aproape toate personajele sunt prezentate din profil), *Venus* a lui Bronzino (Londra, National Gallery), îngerul și întrucâtva Fecioara din *Bunavestire* a lui Da Vinci de la Luvru... În sfârșit, putem oferi ca paradigmă a acestor profiluri în care simetria este restabilită prin jocurile contrastante ale șuvițelor de păr, ale pieptănăturilor, ale acoperămintelor de cap, rafinatul *Portret de femeie* al lui Antonio Pollaiuolo (Muzeul Pezzoli, Milano), în care echilibrul este restabilit în diagonală prin prețioasa pieptănătură cu coc ornat cu perle. Mai trebuie evocați Piero della Francesca și Ghirlandaio din colecția Thyssen de la Lugano.

Un alt „simptom“ pe care Cl.-G. Dubois[7] îl repereazā mai degrabă în manierism, dar care este deja prezent pe peretele Sixtinei, este motivul mâinii și al gesturilor mâinii. Veritabilă *mudra*, aceste gesturi transpun expresionismul într-o pură, dacă nu abstractă, coregrafie. Deja admirabilă la Da Vinci în *Sfântul Ioan Botezătorul* și îndeosebi în toate acele posturi ale mâinii, atât de variate, care animă cele patru personaje din *Fecioara cu stânci*, dar dobândind mai multă emfază la Tițian (*Punerea în mormânt*, Prado) sau Tintoretto (baletul celor trei mâini din *Ariadna, Bachus și Venus* de la Palatul Dogilor), și bineînțeles la manieriști:

---

7. CL.-G. DUBOIS, *ibid.* Cf. CL.-G. DUBOIS, *L'imaginaire de la Renaissance*, PUF, 1985.

mâna zveltă din *Fecioara cu gâtul lung* a lui Parmigianino, cea din *Portretul lui Ugolino Martelli* de Bronzino de la Muzeul din Berlin.

Toate aceste jocuri ale Frumuseţii ce se oglindeşte în artificiile simetriei, ale perspectivei, ale *trompe l'œil*-ului estompează treptat motivul tabloului în faţa bucuriei unei „ordini picturale", a unei construcţii din ce în ce mai „abstracte" a anecdotei, a naraţiunii, păstrând, ca să zicem aşa, doar „maniera" în detrimentul materiei semantice. În *Coborârea de pe cruce* a lui Pontormo de la Biserica Santa Felicitá din Florenţa pateticul scenei este uitat în baletul gesturilor şi liniilor, aşa cum expresia unei *aria* se pierde în coloraturile şi melismele *bel canto*-ului. Ni se va îngădui oare să afirmăm că succesorul manierismului nu este El Greco, aşa cum se spune adesea, ci mai degrabă „arta pentru artă" a unui anume constructivism care ajunge – trecând, şi acest fapt este semnificativ, prin cubismul în care Braque sau Juan Gris vor să vadă fundamentul „italianului" Cézanne – la abstracţia geometrică? Ceea ce încearcă adesea un demers, care se fereşte deopotrivă de spontaneitatea impresiei şi a expresiei, este intelectualismul ce se traduce în artă mereu în acelaşi mod: cu timiditate prin academism, mai cutezător prin manierism.

Să spunem, aşadar, pentru a încheia, că ne aflăm în faţa a trei utilizări foarte diferite ale lui *Speculum picturae* ce ţin de cele trei grupe de structuri arhetipice.

Prima, *oglinda lui Zeuxis*, are drept afirmaţie filosofică implicită existenţa unei realităţi obiective, naturale, ameninţate neîncetat din punct de vedere pictural de seducţiile antagoniste ale expresiei sau ale decoraţiei. Există deci aici un fel de pelagianism optimist: natura dată este bună, ea este „aici, îmbiindu-te şi iubindu-te". Prin urmare, ea trebuie apărată şi reprezentată de o autoritate, cel puţin canonică şi scolastică, precum cea a Bisericii franciscanizate, cea a Regelui-Soare, cea a pozitivismului laic de la sfârşitul secolului al XIX-lea sau cea a realismului socialist.

A doua, *oglinda lui Pygmalion*, afirmă, şi Luther se va face ecoul ei, primatul intenţiei, adică al sufletului, opera este „oglinda sufletului", *psychologia vera*. Opera, ca şi statuia Galateei, este sufletul însuşi. Mai degrabă aici este o filosofie augustiniană care evită natura, care, aşa cum spune despre Luther Heiko A. Oberman în marea sa carte,

este „între Dumnezeu și Diavol“, dar care totuși cedează *pathos*-ului sentimentelor și acordă întâietate acelui „ceva nedefinit“ al iubirii înaintea canoanelor Adevărului sau Frumuseții. Ce contează dacă Galateea este frumoasă când o iubesc cu atâta ardoare!

A treia, în sfârșit, *oglinda lui Narcis*, consideră opera ca fiind mai ales „suprafața“ decorată cu un joc de virtuozități diverse, unde expresia subiectivă, ca și impresia obiectivă sunt aservite unui fast decorativ. Există aici o filosofie voluntaristă a artei și a artistului. Opera este singura „realitate“ datorită armoniei și contrapunctului jocurilor sale dincolo de diavol sau de bunul Dumnezeu: un fel de machaivellism estetic.

Pe de o parte, *oglinda lui Zeuxis*, ca și *oglinda lui Pygmalion,* se situează în „regimul nocturn“ – prin culoare sau valoare – al sufletului, *oglinda lui Narcis* revendică stăpânirea diurnă a „manierei“.

Capitolul IV

DE LA VENEȚIA LA TOLEDO. REFRACȚIA BAROCULUI

Afirmasem deja că acele categorii, acele clasificări ce se degajă dintr-un studiu *a posteriori* al operelor, care trece de la arhetipul diverselor genuri de oglinzi la „cadrul", la climatele locurilor privilegiate, sau chiar ale orelor propice, nu excludeau deloc, ci dimpotrivă, o anume căutare a alterității care constituie în sine fundamentul operei de artă. Să insistăm asupra acestui aspect care, greșit înțeles, provoacă, în numele unei anumite creativități a istoriei sau al unei anumite spontaneități autonome a poetului, respingerea „datelor" specifice ale arhetipului. Arhetipurile sunt înnăscute în specie ca o paletă fixă, ca un clavecin „bine temperat" o dată pentru totdeauna: dar nici caracterul finit al paletei coloristice, nici fixarea semitonurilor pe clapele clavecinului nu împiedică creativitatea, tabloul inspirat sau sonata.

Iar cele trei oglinzi ale noastre – ca să prelungim această metaforă catoptrică – își lansează reciproc niște „refracții"; reflexele se pot schimba de la o categorie arhetipică, de la un climat estetic la altul. În pictură, ca în orice operă umană, nu există niciodată un început absolut, iar geneza operei este cel mai puțin supusă unui determinism mecanic, „programat" o dată pentru totdeauna.

Astfel există transplantări, anastomoze, pseudomorfoze, întrepătrunderi datorate contactelor pașnice sau conflictuale dintre două sau mai multe climate. De pildă, tradiția franco-burgundă după războaiele din Italia este acoperită de Renașterea italiană importată, până la manierism inclusiv, pe malurile Loarei și la Fontainebleau. Tot așa, ofensiva barocă inițiată de militantismul Contrareformei vine să se implanteze magnific în Flandra catolică a lui Rubens.

Ca întotdeauna, în „tradițiile“ umane acționează deturnările de moștenire, pesudomorfozele (O. Spengler), derivațiile (V. Pareto)[1]. Nu vom reține ca exemplu decât trei dintre aceste „refracții“ ale celor trei oglinzi, a treia fiind de altfel ea însăși „refracția“ primelor două: „oglinda venețiană și refracția barocului“, iar dacă vrem să ne jucăm cu metafora, „oglinda napoletană și expresionismul iberic“, în sfârșit „refracția lui El Greco“.

Veneția nu este întru totul Italia. Situarea sa geografică nu departe de ieșirile trecătorilor alpine, soarta sa istorică deschisă spre Orient, în sfârșit, incredibilul refugiu al unuia dintre cele mai opulente orașe ale Europei pe câteva pogoane de lagună conferă civilizației „Serenissimei“ un caracter profund original. Să reținem dintre aceste reflexe multiple ce constituie splendida oglindă venețiană doar trăsătura ce situează insula-cetate a Dogilor la răspântia dintre decorativismul „italian“ și profunzimea expresionismului germanic. Totuși, nu putem omite aici climatul atmosferic venețian care va face din cețurile, din reflexele, din luminile lagunei referința secretă – prin intermediul lui Turner – a întregului impresionism vest-european. Și să reținem și definiția atât de exactă a „barocului“ enunțată de Claude-Gilbert Dubois: „Profunzimea aparenței“[2], spre a constata că sensibilitatea culturii venețiene este însăși esența barocului. S-a putut scrie că la Veneția exista „barocul înaintea barocului“! Două oglinzi își întrepătrund mirajele, ca acele oglinzi de Murano, care au făcut reputația artizanatului venețian, în care tot o oglindă servește drept ramă oglinzii... Aici această fuziune între expresionismul de la nord de Alpi și marea decorație italiană este parcă înlesnită de dublul caracter al orașului: așezarea sa în lumina capricioasă, estompată de cețurile lagunei, restrângerea sa pe câteva insulițe, ceea ce concentrează în rarele sale străduțe și piațete toate clasele sociale laolaltă, nobili, înalți magistrați ai orașului și poporul mărunt al hamalilor, gondolierilor, prăvăliașilor. Aristocraticul Veronese și plebeianul Tintoretto. Faimoasa „semilună barocă“ din care Pierre Charpentrat[3]

---

1. O. SPENGLER, *Le déclin de l'Occident (1916-1920)*, trad. fr., Gallimard, 1948, vol. II, pp. 176-177. Cf. V. PARETO, *Traité de sociologie générale*, Geneva, Droz, 1970.

2. CL.-G. DUBOIS, *Le Baroque, profondeur de l'aparence*, Larousse, 1973.

3. P. CHARPENTRAT, *Baroque*, Fribourg, Office du Livre, 1964.

vrea să facă leagănul barocului, acoperind ambii versanți ai Alpilor și întinzându-și vârfurile spre nord dincolo de Praga, iar spre sud până la Neapole, are drept centru al orbitei sale exterioare tocmai Cetatea Dogilor. Ca și cum Veneția, mai apropiată de Salzburg sau de München decât de Roma, era centrul de gravitație, pătruns de apele adânci ale Adriaticii orientale, în jurul căruia se mișcă imensa galaxie – care, am spus-o și am repetat-o mereu, depășește cu mult „semiluna" – barocă. Desigur, așa cum remarcă Dominique Fernandez, „la sfârșitul secolului al XVI-lea, la Veneția nu mai exista nici măcar un deget de teren liber pentru noi construcții"[4]. Astfel încât, într-adevăr și în mod paradoxal, edificiile baroce propriu-zise – excepția este *La Salute* – sunt rare la Veneția. Adevărat este și faptul că geniul barocului venețian, Giambattista Tiepolo, „negăsind destul plafon la Veneția" și-a desfășurat „fantezia multicoloră la Udine, la Würtzburg, la Vicenza, la Madrid..." Dar nu ar trebui să vedem oare în această emigrație, atât de dragă navigatorilor venețieni, o explozie a barocului și a esteticii venețiene în afara cetății prea strâmte?

Floarea muzicală a barocului, opera, a avut nevoie, așa cum observă tot Fernandez, să pătrundă o dată cu Monteverdi, născut la Cremona, în „cerurile umede ale Adriaticii...", unde și-a „găsit suculența și carnea" departe de „puritanismul toscan". Căci dacă barocul se va construi la Roma, trebuie să remarcăm neapărat că el coboară asupra peninsulei din nordul Italiei, și anume de la Veneția: nu numai prin Tiepolo, ci și prin Monteverdi, Vivaldi, Veronese, Tintoretto sau prin Andrea Pozzo, venețianul născut la Trento și care în a doua jumătate a secolului al XVII-lea, la Roma, ca și la Viena, va impune estetica aeriană misticismului triumfalist al barocului. Fără a-l uita pe Palladio, venețianul din Padova, al cărui clasicism aerat pare să aștepte elanul arhitecturii celui mai mare arhitect baroc: Borromini, și el fiul acestei Italii de Nord – regiunea Tessino –, atât de indispensabil acelui prim *Risorgimento* care a fost barochismul Contrareformei.

Respirația barocului, ce va sfărâma rigiditățile clasicismului toscan și roman, avea nevoie de aerul și cerul umed al lagunei, ca și de acele fisuri, acele lascivități ale formei, acel neprevăzut al dansurilor celebrului Carnaval. Întreaga

---

4. D. FERNANDEZ, *Le banquet des anges*...cit.

Contrareformă romană şi larga sa difuzare prin iezuiţi se va înveşmânta, îl va înveşmânta pe Narcisul italian cu ţesătura lui Pygmalion şi cu lanţul lui Zeuxis, ceea ce înseamnă arta Veneţiei. Aşa se naşte personajul lui Arlechino, multicolor şi mascat în negru.

Barocul e greu de conceptualizat sau chiar de înţeles în mod izolat. Pentru că sub acest termen se situează când o perioadă foarte precisă a sensibilităţii europene – în mare, cea de la sfârşitul secolului al XVI-lea şi din secolul al XVII-lea –, când, aşa cum îl reperase Eugenio d'Ors[5], un „eon" (a se citi: o entitate independentă şi mobilă în istorie) care se repetă periodic de-a lungul timpului. Pe de o parte, o strictă înscriere într-un moment privilegiat al istoriei, iar pe de alta, o realitate morfologică care prin redundanţa sa pare să scape istoriei. Frumoasă gâlceavă în perspectivă între adepţii istorismului şi apărătorii arhetipului! La drept vorbind, aceste două opţiuni diferite nu sunt contradictorii: momentul istoric „baroc" nefăcând altceva decât să cristalizeze cu puternicul sprijin al Contrareformei fluxurile şi refluxurile unui „eon" sau, cum prefer să spun, ale unui „bazin semantic" baroc. Mai mult, permanenţa şi repetarea eonului sunt cele care permit experimentarea, ca să zicem aşa, a refracţiei baroce de la sfârşitul secolului al XVI-lea, la fel cum în mod reciproc refracţia lui Tintoretto, Borromini sau Monteverdi lămureşte şi precizează numeroase resurgenţe ale bazinului semantic.

Mai întâi, atât pentru exemplarul Secol de Aur (cca 1550-1650), cât şi pentru resurgenţele „bazinului semantic", trebuie să selecţionăm câteva criterii ale „barochismului". Se ştie că termenul portughez *barroco* înseamnă perlă neregulată, asimetrică. Aş prefera să ofer o etimologie ceva mai visătoare în care ar intra – pentru urechea mea franceză – şi *barca* (*barque*) şi *roca* (*roc*)! Barca din Piazza di Spagna, sau din Piazza della Navicella la Roma, gondolele Veneţiei, nacela cu gât de lebădă în care se va legăna melancolia nefericitului Ludovic al II-lea. Rocă a tuturor ornamentaţiilor „rocaille", fie ele şi nori, a tuturor peşterilor grotescului de care îşi aminteşte Bernini sub obeliscul din Piazza Navona. Şi de ce nu San Rocco ce face pandant

5. E. D'ORS, *Du Baroque*...cit.

adeseori cu sfântul baroc prin excelență, Sebastian, și care-și dă numele acestui templu al barocului care este Scuola Grande di San Rocco, unde cei mai viguroși Tintoretto din lume escaladează pereții cu furie, asaltând plafoanele aurite? Această ruptură a simetriilor clasice frapează în primul rând în opera barocă. Ceea ce face din ea o operă „deschisă“ (H. Wölfflin)[6] care tulbură cumințile perspective rafaelești. Această dezordine aparentă determină supraîncărcarea, acumularea – sau vidul – insolite. Așa cum spune Cl.-G. Dubois: „expresie a bogățiilor Universului“ și „suprapuneri decorative“. Și cum nu se împrumută decât de la cei avuți, această acumulare justifică un al treilea caracter: împrumutul, amalgamul, referința sau aluzia. Orice baroc poartă în sine o „manieră“, un manierism. În sfârșit, așa cum rezumă atât de bine subtitlul cărții lui Cl.-G. Dubois, barocul este „profunzimea aparenței“. Criterii greu de stabilit – exceptând poate predilecția pentru asimetrie – care se aplică totuși deopotrivă universului „clasic“ de la Versailles și universului „baroc“ din Palatul Barberini...[7]

Dar în aval și în amonte de secolul exemplar nu putem oare depista fluxuri semantice și morfologice ale barocului? Desigur, „rococo-ul“ de la sfârșitul secolului al XVIII-lea cu care este contopit și confundat adesea, fără a mai ține seama de marea eclipsă clasică – și franceză – de la începutul secolului, ca să nu mai amintim de profunzimea *Sturm und Drang*-ului ce prefigurează romantismul încă din anii 1760-1770. Și întregul romantism nu este oare, cel puțin formal, „baroc“, Delacroix? Beethoven? Cât despre „decadentism“, începând din anii 1860-1870 el se înscrie în multe caracteristici ale barocului. În sfârșit, după formalismele și funcționalismele dure și pure care au pietrificat arta între 1935 și 1955, nu putem vedea oare din nou schițe ale barocului în nostalgiile „retro“, în resurgențele Modern Style, în supraîncărcările figurative?

În vreme ce în amonte putem considera că înaintea clasicismului greco-latin, pe care-l descoperă Renașterea, goticul flamboiant este cel care joacă, la sfârșitul secolului

---

6. H. WÖLFFLIN, *Renaissance et baroque* (1888), tr. fr., „Livre de poche“, nr. 2099, 1967.

7. Cf. G. BAZIN, *Classique, Baroque et Rococo*, Larousse, 1965, și *Destin du Baroque*, Hachette, 1970.

al XIV-lea și la începutul secolului al XV-lea, rolul „barocului" în Domul din Milano, în Mânăstirea din Belem, sau la Batailha neterminată...Prietenul Fernandez, cuprins de lăcomie, nu ezită să anexeze barocului chiar și Niobidele greco-latine din Grădinile Villei Medici și micul faun grec de la Gliptoteca din München!

Totuși, trebuie să fim foarte prudenți cu acest decupaj istoric: în primul rând pentru că timpul creativ nu se „decupează" în concepte, așa cum spusese deja Bergson, apoi pentru că istoria nu este omogenă și întrucât există fenomene de întârziere sau de avansare culturală. „Disimultaneitatea" (*Entgleichzigkeit*) și derivatele sale: pseudomorfoza, sincronicitatea, heterotelia sunt concepte-cheie ale unei istorii demistificate de rigiditățile sale gioacchiniste. În Franța, de pildă, izbânda proiectului lui Claude Perrault pentru colonada Luvrului asupra proiectului cavalerului Bernini decide încă din 1666, punând capăt îndelungatei opțiuni – șaptezeci și doi de ani! – a monarhului absolut în favoarea clasicismului: „nebunia romană învinsă de frigiditatea franceză", scrie cu regret Dominique Fernandez. În plus, dacă analizăm diferențele, observăm că găsim întotdeauna mai mult baroc decât în eșantionul examinat! Astfel, Germain Bazin îl consideră pe Bernini un clasic față de barocul Borromini!

Dar odată luate aceste precauții, trebuie să sesizăm tonul barocului în contrast cu diversele clasicisme sau cel puțin cu perioadele și zonele de latență ale barocului. Să remarcăm că epocile în care se manifestă acesta din urmă sunt perioade de schismă, de opoziții violente pe plan religios sau cel puțin ideologic: Marea Schismă din Occident de la sfârșitul secolului al XIV-lea în care vedem creștinătatea divizată între trei papi (1409), conflictul dintre Reformă și Contrareformă la sfârșitul secolului al XVI-lea, schisma ideologică dintre raționalismul enciclopedic și preromantismul lui Rousseau îndărătul ornamentului rococo și al grădinilor în stil englezesc, în sfârșit divizarea Europei, începând cu Bonaparte clasicul, între Franța și coaliția „romantică"... Conflicte profunde, dar îndeosebi în asemenea momente de repunere în discuție, de reorientare a spiritualității pe un făgaș secular: religiosul și reciproc profanul se întrepătrund confruntându-se totodată. Promovarea Trinității de către iezuiți – Iisus, Maria, Iosif –, ca și aceea a tomis-

mului prin școlile lor nu sunt lipsite de semnificație. Până în ultimele decenii ale secolului al XVI-lea, Renașterea clasică separa, precum Tițian către 1515 – *Iubirea sacră și Iubirea profană*, subiectele mitologice de temele religioase. Caracterul esențial, considerăm noi, al barocului – așa cum îl atestă farmecul ambiguu al îngerilor! – este acela de a tinde *spre elanurile sufletului depășind extazurile, plăcerile sau durerile trupului și, reciproc, de a preamări trupul-chivot al sufletului*. În aceasta constă toată „mistica" barocă ce este comună catolicilor – Juan de la Cruz, François de Sales etc. –, ca și protestanților: Jacob Böhme, Œtinger... Acest „statut" al conjuncției, al „cofluenței" celor două lumi definește de altfel în termeni pe care Henry Corbin îi regăsește în mistica „orientală", un *mundus imaginalis*, o lume intermediară, „o confluență a celor Două Mări", ce operează în sensibilitate la un nivel mult mai profund decât aparența alegoriei baroce[8]. Barocul reprezintă probabil acel moment sufletesc în care din nou, în și prin imagine, sufletul și corpul comunică reciproc, moment ce va fi descalificat îndeosebi în Franța sfârșitului de secol XVII și la începutul secolului al XVIII-lea prin „clasicismul" rivalilor lui Perrault și al rivalilor „cartezieni" ai lui Descartes...

În consecință, așa cum subliniez în capitolul VII al acestei cărți și după cum arată și Dominique Fernandez, barocul este în rezonanță cu muzica și anume cu muzica cea mai sentimentală și mai decorativă totodată: opera. Dar opera nu se înrudește oare cu muzica religioasă la sfârșitul secolului al XVII-lea și, în mod reciproc, decorul religios nu se amplifică oare cu întregul fast al scenei? Cele două momente de apariție a tragediei, apoi a dramei lirice, secolul al XVII-lea al lui Monteverdi și sfârșitul secolului al XIX-lea al lui Verdi, Wagner și Strauss, sunt două apogeuri ale esteticii baroce. Viena, Praga și Veneția, desigur! Dar – și sunt de acord cu Fernandez – nu Florența: „Pentru ca opera să poată deveni un gen viabil, trebuie ca ea să părăsească malurile prea clar conturate ale fluviului Arno, atmosfera cristalină în care se detașează cupolele și turnurile din secolul al XV-lea și să-și găsească suculența sub cerurile umede ale Adriaticii..." Să reamintim că Andrea Pozzo, virtuozul barocului roman, ca și Monteverdi, va zā-

8. H. CORBIN, *Corps spirituel et terre céleste*, Buchet-Chastel, ed. a II-a, 1979.

bovi sub „cerul umed“ al patriei lui Tiepolo și Vivaldi. Dacă Roma, după Michelangelo, construiește îndrăzneț barocul, în schimb Veneția este cea care îl visează și adeseori, împreună cu Viena, îl cântă.

Aici ne confruntăm cu dificultatea: dacă barocul se circumscrie de bine de rău ca „bazin semantic“, *kairos* ce reapare cu regularitate în fluxul istoriei, localizarea sa spațială – *topos*-ul său –, îndeosebi dacă riscăm să-i căutăm originile, este mai difuză. Desigur, există faimoasa „semilună“ barocă ce acoperă pe deplin ambii versanți ai Alpilor, ajungând spre nord cu un vârf până la München și Praga, iar cu celălalt spre sud până la Roma și coborând viguros spre Neapole...Dar „Amvonul Adevărului“ și Rubenșii de la Anvers? Și Obradorio de la Santiago de Compostela? Santa Trinidad din Mexic? Și El Greco dezvoltând la Toledo lecțiile lui Tintoretto? Și Sagrada Familia a lui Gaudí la Barcelona? Și delirul arhitectural al lui Ludovic al II-lea la Linderhof? Ecouri? Dar de ce acolo și nu altundeva?

Bineînțeles, „semiluna barocă“ este pe creasta giganticului talaz pe care refluxul Contareformei îl ridică din toate mărețiile sale împotriva necruțătorului val seismic al Reformei. Barocul înregimentat în Compania lui Iisus ce va apela curând, împotriva puritanismelor, a iconoclasmului, a pauperismului evanghelic, a verismului protestant, la voluptatea emoției, a transei, la bogăția debordantă a materialelor, la *trompe-l'oeil*-ul extazurilor de pe plafoanele Bisericilor Gesù sau Sant'Ignazio...Dar o cruciadă, fie ea și atât de puternică precum cea inițiată de Conciliul de la Trento, ajunge oare spre a construi o lume nouă? Firește, explicația sprijinului acordat de oastea iezuiților rectifică, o dată pentru totdeauna, teoria simplistă – lansată de J. Burckhardt și extrapolată în mod nefericit de Élie Faure[9] – a individualismului vremurilor noi în fața puterilor slăbite ale Bisericii. Or, nimic nu este mai puțin individualist – *perinde ac cadaver* – decât Compania soldatului Ignațiu de Loyola. Iar un univers „potrivnic“, chiar solid structurat printr-un ordin de luptă, nu poate justifica plenitudinea pozitivă și seducătoare a unei mișcări irezistibile precum barocul.

Dincolo de teribilul front al Războiului Religios, nu putem oare întrevedea faptul că același „bazin semantic“ irigă

9. J. BURCKHARDT, *Civilisation de la Renaissance*...cit.; E. FAURE, *Histoire de l' art. L' art renaissant* (1914), Le Livre de Poche, 1976.

cei doi versanți, papist și luteran, ai „semilunei baroce“? Elementul ce constituie cheia de boltă a sistemului și pe care-l depistau deja remarcile noastre despre operă trebuie căutat în muzica sau mai bine zis în *muzicalitatea* eonului baroc. Adică în tot ceea ce înseamnă artă „barocă“: orice artă care depășește spațiile dislocate de gâlcevile istoriei, ca și perspectivele dispersate ce indică profunzimea conflictului, orice artă care caută în elanul unei deveniri – *tempo*-ul muzicii sau parcursul ochiului pe contrapunctul pictural și plastic – ce exclude orice închidere. Elan savant al materialelor arhitecturale sau al „planurilor“ tabloului, elanul emoției în melodia și polifonia cantatei luterane sau ale oratoriului roman... Și în toate disputele ce fecundează opera europeană, aceea a „bufonilor“ sau aceea a gluckiștilor împotriva picciniștilor, nu trebuie să vedem oare chintesența sufletului patetic al barocului oscilând între expresia profundă a emoției germanice și fastul luxurianțelor ornamentale italiene? „Profunzimea“ indisolubil legată de „aparență“, *întruparea* auditivă a inefabilului. Este ceea ce definește muzica modernă a Occidentului, care va fi „barocă“ prin Monteverdi și Vivaldi, dar și prin Bach. Iar estetica lui Wagner visând la o „artă totală“ este ea oare foarte departe de proiectul iezuit ce reunește în biserică elanuri plastice și decoruri picturale, plasând marile orgi multiplicate (2 sau 4, 6 ca la Mafra) în corul aflat în inima transeptului? Inefabilă, întrucât este inițial non-semantică, muzica atinge „simțul“ cel mai patetic al sufletului, și aceasta prin mijlocirea unei concrete întrupări sonore în tuburile și coardele acordate pe douăsprezece semitonuri... Desigur, „muzicale“ în acest sens sunt arhitectura și sculptura romane ale lui Bernini și Borromini, așa cum este „muzicală“ pictura venețiană începând cu Giorgione și Tițian, care schimbă modelul scenei toscane cu aerul – să ne permitem jocul de cuvinte: *aria* – mohorât al lagunei și înflorește în contrapunctul lui Tintoretto sau în armonia melodică a lui Veronese sau Tiepolo.

Dar să nu uităm că de cealaltă parte a Alpilor, dincolo de anatemele Conciliului de la Trento, iconoclastul Martin Luther a făcut să pătrundă muzica în sfera cea mai intimă a efuziunii mistice sufletești. El însuși este cantor și flautist și situează *Frau Musika* imediat după teologie. Iar dacă Florența este într-adevăr un caz de „rezistență la barocul“ Contrareformei pe pământ catolic, așa cum va fi Geneva

lui Calvin, asediată de voiosul baroc din Valais sau din Tessino, orașul Cantorului, dimpotrivă, depășind cu mult limitele faimoasei „semilune", devine capitala profundului barochism al lui Bach și al fiilor săi.

Elementul comun tuturor acestor *topoi* în care se manifestă barocul este tocmai *muzicalitatea* operelor ce țâșnesc din el, armonia asimetrică a elanurilor profunde ale inimii și a virtuozităților exuberante și luxuriante ale „vocilor", ca și depășirea constantă a semantismului imaginii prin „maniera" tuturor virtuozităților... Opera italiană a lui Peri, Caccini, Monteverdi, apoi a lui Cimarosa și a vienezilor Mozart sau Strauss, dar și – pentru același motiv estetic – cantatele și „patimile" lui Schutz și Bach, operele lui Händel. Gluck contra lui Piccini, desigur, dar ambii elucidând posibilitățile muzicale ale operei. Muzicalitatea sculpturilor lui Bernini din Piazza Navona sau de la Santa Maria della Vittoria, unde familia Cornaro privește dintr-o lojă de operă extazul Sfintei Tereza...Muzicalitatea lui Andrea Pozzo de la Sant'Ignazio și a lui Bacciccio de la Gesù, dar și muzicalitatea contrapuctului lui Tintoretto la San Rocco, a lui Juan de la Cruz în consonanță cu aceea a vizionarilor protestanți: Böhme, Gitchel sau Friedrich Spee... „Semiluna barocă" ne apare învestită cu o realitate mai degrabă imaginară decât geografică, iar „Cântecul Istoriei" baroce, ca și întregul prestigiu uman al poeților, depășește cumplita istorie a Războiului de Treizeci de Ani, așa cum elanul flamboiant al goticului târziu depășea dezastrele Războiului de O Sută de Ani și ale Marii Schisme...

Realitatea imaginară a barocului – și poate semnificația sa „imaginală", cum ar fi spus Henry Corbin – se situează la răscrucea virtuozităților tehnice ale instrumentelor, ale vocilor castraților, apoi ale „divelor", ale tehnicilor picturii în ulei care eliberează fresca de formele rigide ale acelei *tempera*, virtuozități arhitecturale provenite din impulsul Renașterii, din măiestria perspectivei, desigur toate calități italiene: *bel canto*-ul, iscusința lucrătorilor în marmură de la Carrara, ca și aceea a stucatorilor și a ipsosarilor romani. Dar ea se situează la fel de fundamental la răscrucea expresionismului coralului luteran, a „patimilor" și cantatelor lui Bach, a profunzimii patetice a poemelor lui Juan de la Cruz, a oncțiunii lui François de Sales, a violențelor

lui Tintoretto care se exacerbează la El Greco... Desigur, va exista mereu o oscilație între – dacă putem spune așa, și *vice versa*! – barochismul „de stânga", cel al virtuozității, al împrumutului, al bogăției, al manierismului, și barochismul „de dreapta", cel al emoției sufletești, al expresiei ardente a trupurilor...respirație trupească sau orgasm spiritual la *Sfânta Tereza* a lui Bernini. Dar „corifeii" barocului, „farurile", Borromini, Bernini și Pozzo la Roma, El Greco la Toledo, Tintoretto, Veronese, apoi Vivaldi la Veneția, apoi, târziu, Bach la Leipzig, stăpânesc cu aceeași fermitate genială virtuozitatea, bogățiile tehnice și profunzimea expresiei sufletești.

Nu există nici o facilitate, nici o delăsare în ușurința suverană a corifeilor barocului. Efuziunea sau elanul spiritual sunt susținute de tehnica cea mai riguroasă. Dar virtuozitatea gratuită nu-și află niciodată locul aici, căci măiestria tehnică este mereu subordonată unui elan patetic al sufletului. Moment de adevăr religios al Occidentului creștin ce se va repeta de fiecare dată când zborul inspirat al îngerilor va fi convocat la un „banchet" al deliciilor tehnice sau când, reciproc, virtuozitățile iscusinței, isprăvile materiei, vor susține zborul îngerilor. Barocul? Figură a creștinismului ce-și transcende propriile conflicte, manifestare a bucuriilor și suferințelor întrupărilor, „exerciții spirituale" dintre cele mai figurative preconizate de Sfântul Ignațiu, dar, în mod indisolubil, și exultare angelică a sufletelor în entuziasmul fervent al cantatei luterane. Mare „Cântec al Istoriei" ce reconciliază fără a le estompa, ci, dimpotrivă, exaltându-le contrapunctul, sfâșierile fondatoare ale culturii occidentale.

Dacă barocul este într-adevăr „profunzimea aparenței", Veneția este atunci aparența cea mai sugestivă a profunzimii prin aerul pâclos ce detașează planurile picturale, ce irizează suprafețele. Barocul nu putea ieși direct din elanurile plastice ale frescelor Sixtinei. Îi trebuiau „pasajele" – cum se spune în tehnica picturală – luminii vaporoase a Italiei de Nord, cea a lui Da Vinci și mai ales cea a Veneției, a lui Giorgione, Tițian, Veronese...

Dacă Veneția este de-abia pe jumătate italiană, atunci ce să mai spunem de Neapole! Normand vreme de aproape trei secole, capitală a Hohenstaufenilor, apoi angevin vreme de două secole și, în sfârșit, după multe peripeții, regat

aragonez al celor „Două Sicilii". Și astfel Neapole devine una din sursele picturii și artei iberice. Scarlatti va fi considerat muzician spaniol. Ribera, care locuiește inițial la Neapole, va transmite Spaniei luminismul expresionist adus în Sicilia, apoi la Neapole de Caravaggio, cel izgonit și detestat de Roma. Repatriat în Peninsula Iberică, expresionismul caravagesc se va aprofunda sub egida severei Contrareforme, copleșit în Peninsulă de o Inchiziție intransigentă.În vreme ce la Veneția și la Roma barocul se desfăta cu „jocurile" lui Narcis, la Toledo, la Madrid, la Escorial iarna morală și fizică și vara toridă a Castiliei vor privilegia, în defavoarea jocului formelor, expresionismul fără concesii al luminismului. Desigur, arta Peninsulei era deschisă, ca să zicem așa, unui anume expresionism cu mult înaintea Secolului de Aur. Berruguete, după ce s-a eliberat de influențele italiene, revine la influențe gotice mai severe; multe lucrări ale lui Morales sunt în consonanță – nuanțate de un anume manierism – cu viziunea lui El Greco. Și Portugalia – dar într-un alt mod pe care nu-l putem dezvolta aici – cu Grâo Vasco, Francisco Lopez sau chiar cu Nuño Gonçalves indică o tendință expresionistă, o severitate ce demonstrează că întreaga Peninsulă era pregătită pentru „tenebrism".Până și elegantul Murillo – ca în *Tânărul cerșetor* de la Luvru – nu scapă influenței marelui expresionism al lui Ribera și Zurbarán. Fără îndoială, la apogeul acestei tendințe sunt Velázquez în secolul al XVII-lea și Goya în secolul al XVIII-lea. Este semnificativ că primul nu reține din cele două călătorii triumfale ale sale în Italia decât lecția lui Ribera la Neapole, și mai puțin pe aceea a prietenului său Rubens, care l-a îndemnat să viziteze Veneția și Roma. Toți acești pictori, fără excepție, fac din „culoarea" neagră în pictură acel *basso obbligato*, acea „pedală" ar spune un organist, începând de la care se exaltă culoarea. Goya – pictor și gravor – este cel care va duce până la extrem acest joc al tenebrismului și al unui colorism rafinat ce-l va face pe Manet să ezite, și în a cărui culoare se vor recunoaște impresioniștii. Succesorii îndepărtați ai acestei sensibilități vor fi lucrările lui Picasso din „perioada albastră", dar și opera ambiguă a lui Manet. Peninsula Iberică regăsește, așadar, oglinda lui Pygmalion pe cu totul alte căi decât intimismul germanic. Dar și aici este același demers de interiorizare a simplului realism în expresionism

prin armonicele tenebrelor – transpuse din caravagism – care răsună în spatele efectelor de suprafață ale culorii.

În analiza combinatorie a reflexelor complexe ale oglinzilor noastre trebuie să rezervăm un loc aparte refracției unice a picturii lui El Greco. Să reamintim că este un grec – reminiscență a icoanelor rarefiate pe smalțurile aurite, ce vor transpare în portretele epurate din perioada toledană – care studiază la Veneția, se pătrunde de Tițian și de barochismul contrastant al lui Tintoretto. Influența acestuia din urmă – atât de evidentă în tabloul din colecția Thyssen de la Lugano, *Cina cea de Taină* – va rămâne constantă în operele apogeului de la Toledo. Căci această dublă origine își găsește înflorirea în climatul deopotrivă spiritual și meteorologic (cerurile de iarnă de la Toledo!) al Castiliei. Aici, între *Noaptea întunecată* sanjuanistă și mistica specific carmelitană a Teresei de Avila, acest grec educat la Veneția devine pictorul cel mai intens reprezentativ al artei Spaniei Marelui Inchizitor Niño de Guevara și al pietății sanctorale definite de Conciliul de la Trento.

Contrar celor scrise prea adesea în temeiul aparenței superficiale a formelor sale alungite, intensa profunzime expresivă a lui El Greco nu are nimic de-a face cu „manierismul" grațios al italienilor sau al francezilor de la Fontainebleau. El Greco nu urmează nici „maniera" lui Veronese, nici pe aceea a maestrului său Tintoretto, așa cum nu este „manierist" nici în elanurile verticale și trupurile emaciate ale picturii sale. El Greco este Pygmalionul Contrareformei: prin intermediul amintirii îndepărtate a icoanelor cretane și a violenței barochismului lui Tintoretto el proiectează spiritualitatea intimă, fioroasă și nocturnă a misticii castiliene. Hieratism bizantin îngemănat în mod paradoxal cu eliberarea formei și a culorii venețiene, reținând lecția acelor *tenebrosi*, totul înflăcărat de „noaptea întunecată" a lui Juan de la Cruz. La El Greco, mai mult decât în pietatea totuși sinceră a lui Tintoretto, există o sanctificare a barocului. Nu mai este barocul amabilei predici iezuite a unui Antonio Pozzo luându-și zborul într-un decor de operă, ci un baroc carmelitan pe care-l va presimți câteva decenii mai târziu, cu mai multă amabilitate desigur, și Bernini în faimoasa *Transverberație a Sfintei Tereza*. O dată cu expresionismul germanic și îndeosebi luteran, efuziunea sufletului fusese parcă izgonită spre iconoclasmul muzical.

O dată cu expresionismul iberic, şi în special cu El Greco, iconofilia expresivă îşi regăseşte locul în pictură, mai convingătoare decât întreaga dezlănţuire picturală a Contrareformei italiene.

Prin subterfugiul – cvasimetaforic, aşa cum am spus – al metaforei „oglinzii", am vrut să demonstrăm încă o dată eficacitatea euristică şi *ştiinţifică* (subliniem: prin aceasta trebuie să înţelegem o metodă ce oferă mai multe explicaţii, mai multă fiabilitate, într-un cuvânt care este mai „economică" decât o altă abordare) a unei proceduri ce porneşte de la arhetip. Adică aceea care porneşte de la „realităţi", de la „entităţi dinamice" purtătoare de imagini şi de date *semper et ubique et ab omnibus* în comportamentul mental al lui *Homo sapiens sapiens*. Entităţi – nu le fie cu supărare iconoclaştilor pozitivişti retardatari – reperate de toate marile tradiţii sub denumiri diverse: sefiroţi la evrei, „îngeri" la musulmani, „zei" la hinduşi etc. Aceste „entităţi" nu se disting nicidecum prin formalismul dihotomic, ci prin impacturi figurative capabile să integreze sistemic contrarii şi contradictorii. De asemenea, aceste „entităţi" – contrar unui istorism prea facil – nu sunt create în mod circumstanţial de o istorie care ar exista în mod obiectiv în afara visurilor şi pasiunilor umane. Georges Duby, căruia se impune să-i aducem aici un omagiu pentru un anume curaj intelectual, a intuit foarte bine că istoria Evului Mediu se înfiripa pe un fundal de „imaginar" feudal[10].

Pentru noi Ştiinţa Omului este specifică – să o spunem pe scurt: complexă, sistemică, holistică – iar istoria este istoria a „ceva" care o motivează integral. Istoria nu este decât „deriva" acestor „entităţi-teme" constitutive ale umanizării. Husserl afirma deja – contrar idealismului cartezian la care aderă atâţia dintre materialiştii noştri! – că orice gând „este gândul *a ceva*". Reflecţia asupra fiinţei gânditoare nu poate fi decât gândirea *omului*. Bunul meu maestru Bachelard avea obiceiul să întrebe cu maliţiozitate atunci când era folosit conceptul de „undă": „Ce ondulează?". Ne-am dori ca unii istorici sau psihologi să se întrebe la rându-le ce este acel „ceva" căruia pretind că-i fac istoria sau psihanaliza!

---

10. G. DUBY, *Les trois ordres ou l'imaginaire du féodalisme*, Gallimard, 1978.

Iar acest „ceva“ necesită muncă, efort și – să o spunem aici – „reflecție“ spre a fi elucidat. Revendicăm – pentru a explica și a înțelege științific „obiectul“ uman – postulatul potrivit căruia imaginile nu sunt nici epifenomene ale unor fapte pozitive care ar ieși din sfera de investigație a spiritului uman, nici un angrenaj de sintaxe lipsite de conținut. Imaginile pe care le imaginează omul sunt întotdeauna *simboluri* semnificative a căror traiectorie trebuie reconstituită, prin efort științific, până la schemele și intențiile simbolizante.

Și întrucât până aici ne-am aplecat cu modestie – și prea repede – asupra imaginilor epifanizate prin „pictură“, am descoperit pe acest parcurs, o dată mai mult, că într-adevăr arta – „Cântec al Istoriei“ – era aceea care constituia prin monumentele sale nepieritoare, atunci când indivizii și societățile dispar, istoria și geografia pământului oamenilor. Roma nu ar fi fost decât neant rural, *Urgrund* al felahului, potrivit expresiei lui Spengler – fără Panteonul construit de Agrippa, fără Bazilica ridicată de Maxențiu și fără Bazilica San Pietro clădită de Bramante și Michelangelo ca un răspuns la aceste monumente anterioare faimoase. „Cântec al Istoriei“ – potrivit expresiei lui Mallarmé – ce absolvă de mârșăviile, de terorile și în final de desperările devenirii istorice, care ca orice devenire materială este muritoare. Și tocmai în temeiul acestei constatări a entropiei oricărei deveniri materiale se dezminte pretenția lui Adorno și i se demască „minciuna“. Acel „ceva“ pe care-l postulăm este în final *Geniul* omului ce-l smulge pe acesta din urmă entropiei oricărei materii. Imaginarul, așa cum am scris acum trei decenii, este *indicatorul* acestui Geniu specific mobilizat cu toate forțele sale iconice, cu toate „reveriile“, visele, fantasmele, utopiile, ideologiile sale împotriva morții și a terorilor istoriei, adică împotriva revenirii inumane la entropia materiei.

Partea a doua

ROMANȚE ÎN CUVINTE

Ritei Streich

Sustrăgându-se capacității de înțelegere, care o implică de obicei, semnificația interacționează direct cu sensibilitatea... Bucuria muzicală este atunci aceea a sufletului chemat, în sfârșit, să se recunoască în trup.

Cl. Lévi-Strauss, *L'homme nu*

Muzica sa (a lui Mozart) înnobila instinctiv toate caracterele ce-i erau propuse, potrivit convenien-țelor teatrale, astfel încât ea șlefuia, ca să spunem așa, piatra brută...

Richard Wagner, *Operă și dramă*, I

Capitolul V

„AM GĂSIT-O PE EURIDICE..."

Muzica este un mod de expresie, un limbaj dacă vrem, dar care – în raport cu limbajul îndrăgit de lingvist sau cu scriitura grafismului și a plasticii – prezintă acest caracter fundamental de a fi limbajul cel mai puțin „scris" din câte există. Mai mult decât altundeva, în muzică lectura – adică „receptarea", interpretarea – are întâietate absolută asupra scriiturii, aceasta din urmă fiind doar un mijloc semiologic de transmitere. Muzica rezidă în actul înfăptuirii muzicii, cu alte cuvinte în „a cânta" cu vocea sau prin intermediul unui instrument. O altă caracteristică: în vreme ce limbajul lingvistic se conceptualizează, iar limbajul pictural poate întotdeauna – deși non-figurativul există – să-și reprezinte direct tema, muzica scapă conceptualizării, ea nu este figurativă decât în foarte rarele cazuri când zgomotele naturale – vântul, mareea, cântecul păsărilor – corespund construcției muzicale. Așadar, nu este decât un pas, repede făcut, pentru a afirma „non-semanticitatea" muzicii[1]. Pentru unii, faimoasa butadă a lui Eduard Hanslick, adversarul înverșunat al lui Wagner și modelul viu al lui Beckmesser, ar trebui înțeleasă literal: ar fi suficient să înlocuim cuvintele celebrei arii de Gluck: „Am pierdut-o pe Euridice, durerea mea e nemărginită" prin „Am găsit-o pe Euridice, fericirea mea e nemărginită" pentru a preschimba total faimosul *lamento* al lui Orfeu și a face din el un cânt de bucurie. Aceasta înseamnă a reduce pur și simplu sensul muzicii la sensul libretului sau al poemului. O asemenea con-

1. Cf. Stravinski, obiectivismul ravelian, intelectualismul post-schönbergian, experimentul „muzicii concrete"...

cepție este contrazisă în mod absolut de existența unei muzici pure care fără text și context totuși „semnifică".

Există, așadar, un paradox al artei muzicale; pe de o parte este arta expresivă prin excelență, de neconceput în afara actului său, a cântecului său, care e de neînțeles fără un suport trupesc, nu numai în privința sistemului audiofonic, ci și a tuturor ritmurilor corpului; de cealaltă parte se pare că această „expresie" nu se poate conceptualiza, nici formula sau reprezenta într-o transcriere care iese din sfera cântecului muzical însuși. Avem oare de-a face aici cu expresia admirabilă și pură a unui discurs care nu se exprimă decât pe sine? Acolo unde totul ne demonstrează că există o senzualitate extremă, să nu fie oare decât formă pură? Muzica să nu fie oare decât iluzia științei acustice?

De aceea au existat diverse strădanii de a pătrunde misterul semnificației muzicale. Prima soluție care ne vine în minte este aceea de a abate sensul muzicii către descrierea unui obiect sonor natural. Este teoria – puțin cam comodă –, dăinuind cel puțin din vremea lui Lucrețiu, a muzicii „imitative". Ea se întemeiază pe două argumente ce trebuie evocate rapid.

În primul rând, muzica nu e niciodată „pură" – iar iluzia purității e provocată doar prin artificiul scriiturii –, în sensul că muzica este interpretată, cântată întotdeauna de un timbru instrumental sau de o textură sonoră. Muzica nu este altceva decât o îmblânzire a zgomotelor de percuție: loviturile de secure ale pădurarului, loviturile războinicului, ale făurarului „voios", ale galopului calului, ale cascadei, ale picăturilor de apă, ale „grădinii sub ploaie"...a zgomotelor suflate: „cântecul" păsării, briza printre trestiile ce vor deveni ancii...a zgomotelor rezultate din frecare sau vibrație: sfârâitul flăcării, fâșâitul vântului printre firele de iarbă sau printre frunze. De altfel, muzica utilizează întotdeauna zgomote cvasibrute în percuțiile atât de dragi lui Stravinski, lui Berlioz – care merge chiar până la împușcături și dangăte de clopote – și lui Bartók.

În al doilea rând, orice muzică este „concretă", nu numai în timbrurile și texturile sale, ci și în intențiile sale descriptive. *Sticletele* lui Vivaldi, *Cucul* lui Dacquin sau cel din *Pastorala*, *Pasărea tristă* a lui Ravel nu fac decât să prefațeze arta lui Messiaen. Ritmul „în galop" din *Concertul imperial* este la fel de deliberat ca și galopurile de variațiuni din ultimele sonate ale lui Beethoven, *Opus* 109

și 111. Ce să mai spunem despre „focul" atât de prezent în ultimul act din *Walkiria*, despre acele *arie* ale țesătoarelor, la Wagner, ca și la Berlioz, despre furtuna îndrăgită de Rossini, de Beethoven sau de Berlioz? Se ajunge astfel la o teorie a „muzicii concrete"[2] ai cărei teoreticieni au devenit în prezent P. Henry și P. Schaeffer: mijloacele tehnice moderne ale producerii fondului sonor, ale prelevării directe a zgomotelor și ale utilizării lor brute riscă atunci să provoace confuzia între producția de zgomote și muzică...

Și totuși intențiile rămân foarte distincte: să luăm, de pildă, muzica „acvatică", aceea care, preluând marile exemple schubertiene și lisztiene, și în contextul cultural al impresionismului, triumfă la începutul secolului nostru, cu *Jocuri de apă* (1901), *Barcă pe ocean* (1905) sau *Ondine* (1908), și cu *Reflexe în apă* (1906) de Debussy. Or – și probabil aceasta îl separă pe Schaeffer de Ravel, sau chiar de Messiaen – la muzicianul apei, zgomotul apei nu este un scop în sine: el trimite la o „stare sufletească" – care ar putea fi foarte bine o stare trupească! Apa la Ravel, ca și pasărea la Messiaen sunt simple pretexte ale unei interiorizări realmente psihosomatice (îmi cer scuze pentru utilizarea acestei expresii triviale, dar limba franceză nu deține frumosul termen german *Leib*). La Ravel și chiar la Debussy (sub valul japonismului adus la modă de frații Goncourt și care ajunge să capteze acvatismul impresionist al anilor 1880-1900) este o intenție (să o spunem în mod grosolan) „în stil chinezesc" care vrea să facă din zgomotele apei semnificanții eternului feminin – acel *Yin* – adus la modă de Utamaro prin frații Goncourt sau mai simplu prin „crepoanele" japoneze care îl fascinează pe Van Gogh. Timbrul apei, acea „picătură de apă" ce evocă timbrul pianului de la Chopin încoace, ritmurile apei – *Marea* debussystă – se estompează în fața poeticii, extrem de culturalizate a apei. Ondine – Mélisande atât de apropiată de Mélusine – este intenția poetică ce depășește plăcerea zgomotului, plăcerea băii.

La Messiaen, în același mod, păsările sunt „transpuse" într-o perspectivă poetică și mistică extrem de franciscană. Muzicianul scrie: „Ora patru dimineața, trezirea păsărilor, o mierlă solistă improvizează înconjurată de pulberi sonore, de un halou de triluri pierdute în înălțimi printre crengile

2. Cf. P. SCHAEFFER, *À la recherche d'une musique concrète*.

arborilor. Transpuneți aceasta pe planul religios: veți avea liniștea armonioasă a cerului..." Cântecele păsărilor devin *Liturghia de cristal* sau *Împotriva timpului* și nu fac decât să-l acompanieze cu penajele lor sonore pe *Îngerul de la sfârșitul timpurilor*...

Desfătarea muzicală pe care ne-o oferă pretextul „cântecului" păsărilor și al zgomotului undei este dincolo de plăcerea senzorială obiectivă pe care o putem resimți lângă un torent de apă și sub zenitul sonor al privighetorii. Dar mai ales, așa cum a arătat Bachelard, semnul, semnalul „elementar" în sine, poartă atâta sens și mesaje diametral ambigue, încât suntem nevoiți să integrăm acest semn elementar într-un context, în proiectul unei intenții poetice (nedeclarate: nu este vorba nicidecum de un poem scris) spre a-i disciplina sensul. De aceea teza acelei *imitatio naturae* ni se pare extrem de precară pentru a justifica semnificația muzicală. Îi lipsește proiectul de interiorizare care face din orice muzică, înainte de toate, o comuniune.

Dar dacă impresionismul imitativ nu ajunge, trebuie oare să ne orientăm atunci către o teorie expresionistă? Dacă muzica nu își găsește rezolvarea în impresia sonoră, este ea oare expresia acelei interiorizări ce pare a o constitui? Întrucât ea este „poetică", are modalități poetice proprii sau se confundă cu un simplu „acompaniament" – termenul îi aparține lui Hegel! – ritmat și sonor al oricărei evocări vorbite a poeziei?

Iată de ce s-a pus inițial întrebarea dacă semnificația muzicii nu-și avea cumva lexicul și sintaxa proprii, cea din urmă fiind *ethos*-ul tonalităților, iar cel dintâi *pathos*-ul mișcării și al ritmului. Deja Antichitatea clasică (Damon, Aristotel, Heraclid din Pont etc.) avea o teorie a *ethos*-ului modurilor. Celor șapte moduri clasice le corespundeau stări – foarte vagi – sufletești. Astfel modul dorian era modul „gravității, al virilității, al maiestății", în vreme ce modul lidian era modul „durerii, al pompelor funebre". Însă prima obiecție vine din faptul că aceste „moduri" s-au volatilizat treptat în Occident, iar pe măsură ce muzica noastră occidentală se îmbogățea cu toate capodoperele sale, muzica modală sărăcea până la a nu mai deține decât două ansambluri modale de intervale: modul minor – nostalgic? Feminin? Modul major – viril? Optimist?

În ciuda acestui supărător hiatus sociocultural s-au depus strădanii pentru reconstituirea unui *ethos* al tonalităților. De pildă, în tonul *do* major s-a vrut a se vedea seninătatea *Simfoniei Jupiter* sau a *Simfoniei I* de Bizet. În *re* majorul din *Concertul branderburgic nr. 5*, din *Concertul pentru vioară și orchestră* de Beethoven, s-a văzut brio-ul, tonusul sănătății bune (Beethoven spunea el însuși despre Goethe: „Este mereu în *re* major!"). *Mi* bemol major e tonul nobleței din *Eroica*, din *Concertul imperial*, din *Cvartetul nr. 2*. În sfârșit, *do* minor ar fi tonul pateticului prin excelență, în *Don Giovanni,* ca și în *Oda funebră* de Mozart, în sonata *Patetica,* dar și în sonata *Opus* 111, în *Coriolan,* dar și în *Simfonia a V-a* sau în *Concertul nr. 3 pentru pian;* cât despre *si* minor, acesta ar fi, pe calea desperării, profunzimea tragică din *Simfonia neterminată,* ca și din *Suita în si minor* de Bach.

Din păcate, această extrem de seducătoare teorie a unei gramatici tonale a *ethos*-ului nu este decât foarte parțial adevărată din două motive. Mai întâi, pentru că „temperamentul" muzicii occidentale este un artificiu arbitrar de simplificare datorat dezvoltării instrumentelor cu clape – orga și clavecinul – datând de la J.-S. Bach. În 1675, Mercator mai propunea încă 53 de intervale în octavă! Clavecinul nostru „temperat" ne dă, așadar, intervale care nu sunt niciodată juste, nici conforme cu teoria acustică pe care se putea întemeia *ethos*-ul tonalităților. Iar apoi și îndeosebi, toate tonalitățile pe care le auzim în 1988 au fost ridicate, probabil cu un ton întreg, de la Beethoven încoace! Pentru a asculta *Imnul bucuriei* în tonalitatea sa originară, *re* major, ar trebui să-l cântăm la pianele noastre în *do* major! Suirea istorică a lui *la* din diapazon distruge situarea calitativă a *ethos*-ului pe frecvențele notelor unei acustici de laborator. Să fim bine înțeleși: este cert că un anume muzician utilizează o tonalitate privilegiată pentru a exprima o stare de spirit sau alta. Se cunoaște opoziția utilizată de Mozart între *mi* bemol major și *do* minor sau de Wagner, în *Lohengrin*, între *la* major și *fa* diez minor. Dar contrastul care este utilizat la Mozart, de pildă, este atunci un simplu contrast între două game relative având trei bemoli la cheie (*la, si, mi*), iar simetria acustică între cele două game a două moduri diferite contează mult mai mult decât culoarea intrinsecă tonicei.

Atunci trebuie oare să ne orientăm către o teorie a semnificației intime a muzicii prin alinierea la *pathos*-ul rit-

mului și al mișcării? Muzica ar fi atunci succedaneul sofisticat al dansului. Desigur, sonata noastră – deci toată muzica noastră simfonică ieșită din această „formă" – derivă într-adevăr din „Suita" care este inițial o suită de dansuri în care alternează sarabanda, gavota, menuetul și giga. Dar într-un fel ar însemna să reinstaurăm aceeași problemă, căci problema semnificației dansului se va pune la fel de ineluctabil ca și aceea a muzicii „pure". Și mai ales „dansurile" noastre occidentale nu ne comunică decât un *pathos* extrem de vag din care coregrafia clasică occidentală – care suplinește acest aspect vag prin mimică, prin punerea în scenă – n-a păstrat decât sumarele indicații *Allegro* și *Adagio*. De altfel, orice muzician știe foarte bine că aceste indicații tradiționale ale *pathos*-ului: *allegro, andante, adagio, largo* etc. sunt de o imprecizie dezamăgitoare. *Allegro*-ul din sonata *Aurora* învăluit într-o blândă bucurie este extrem de diferit de cel atât de zbuciumat din *Appassionata*!

Atunci nu mai rămâne, se pare, decât resursa orientării muzicii spre un alt mijloc de expresie. Și să facem astfel din ea un simplu „acompaniament" al poeziei. *Ancilla poesis!* În fond, prima muzică nu a fost oare cântecul? Iar cântecul este un cuvânt, o expresie în limbă naturală, transpusă în muzică, scandată, modulată. Artificiile prozodiei s-ar afla pe calea muzicii pure. Această teorie pune accentul în aparență pe muzica „lirică", pe genurile cantatei, cântecului și operei. La limită, libretistul, textierul ar avea mai multă importanță decât compozitorul acompaniator... Treptat, se ajunge la a face din limbajul muzical simplul adjuvant al limbajului fonetic. Hanslick va fi avut deci dreptate să vadă în cuvânt polul semantic al muzicii? Desigur, suntem tentați de o asemenea explicație atunci când constatăm și beneficiem de genialul acord pe care marii dramaturgi muzicali au știut să-l realizeze între poetica libretului – mă gândesc la Mozart din *Nozze* sau din *Don Giovanni*, din *Flautul*, la Wagner din *Tetralogie*, din *Parsifal*, la Berlioz din *Troienii* – și expresia muzicală. Dar nu se observă oare și o degenerescență expresivă a muzicii, din ce în ce mai „stânjenită" de cuvânt? Cee ce este acord perfect la Wagner este oare întotdeauna și la Verdi? Și, mai ales, expresionismul textologic nu refulează oare tot mai mult muzicalitatea? Fenomenul este deja evident – după mine! – în faimosul *Pelléas* al lui Debussy, dar încă și mai mult la Berg sau Menotti – unde muzica pare suprapusă

pe nişte sentimente bune, dar eterogene! Această degradare muzicală, această stânjeneală sau captare, sau chiar această disjuncţie prin nepotrivirea caracterelor, se datorează aceluiaşi fapt: cuvântul uman este un aliat periculos. Alături de sensul care o lămureşte şi care atrage nefericita muzică în căutarea unei semantici, există redutabila rivalitate a sunetului: cuvântul este şi el fonetic şi fiecare limbă naturală posedă ritmurile sale, metrii săi, sonorităţile sale proprii. De aceea, în mod instinctiv, marii libretişti ai marilor muzicieni au preferat o anume limbă naturală în locul alteia. Dar aşa cum putem lesne constata, dacă libretul se poate traduce – chiar şi în japoneză! – „acompaniamentul“ muzical nu îl urmează. Şi aceasta pentru că în muzică sonoritatea primează asupra tuturor celorlalte aspecte. Înlăturaţi italiana (atât de minuţios revăzută de Mozart peste umărul lui Da Ponte!) din *Nozze*, reveniţi la limba lui Beaumarchais, şi întregul acord genial între graiul toscan şi muzicalitatea mozartiană este distrus. La drept vorbind, orice cuvânt este o biată muzică întrucât resimţim necesitatea să-l cântăm, mai mult încă: să-l transpunem în muzică. Nu muzica este aceea care cheamă cuvântul, ci dimpotrivă cuvântul este cel care imploră muzica.

Dar atunci muzica n-ar mai putea fi concepută decât în maniera unui limbaj propriu şi ca o limbă întemeiată pe non-semanticitatea fonemelor care reconstituie prin *pathos*-ul frazării muzicale nişte secvenţe semnificative? Aceasta este celebra teză atât a lui Albert Schweitzer, cât şi a lui André Pirro[3], potrivit căreia Bach şi-ar fi constituit un fel de dicţionar semantic al propriului său limbaj muzical. Pirro s-a străduit să pună în evidenţă la Bach toate procedeele muzicale care devin deja nişte veritabile *laitmotive* expresive. Nenumăratele procedee descrise se pot reduce – simplificând mult – la contrastul constantelor tonale sau melodice şi al rupturilor bruşte: „Pe măsură ce Bach, remarcă Pirro, creează din abundenţă teme clare (cu structură tonală afirmată) spre a reda imagini ale unei vieţi viguroase şi bine orânduite, el se străduie deopotrivă să formeze melodii impetuoase şi sfâşietoare (echivoce din punctul de vedere tonal) atunci când vrea să exprime sentimente de nesiguranţă, să vorbească despre o viaţă dure-

3. A. PIRRO, *L'esthétique de J.-S. Bach*, Paris, 1907; A. SCHWEITZER, *Jean-Sébastien Bach*, Paris, 1905.

roasă și copleșită". De pildă, în cantata *Ach Wie flüchtig*, pe cuvintele „bucuria se preschimbă în tristețe", schimbarea semantică a *pahos*-ului este redată inițial printr-o încetinire a *tempo*-ului: se trece de la trei optimi la o șaisprezecime, și îndeosebi prin alterarea notei *si* natural în *si* bemol. În același mod suirea sau coborârea pe scara tonală coincide cu elevația sau decăderea morală. Boris de Schloetzer precizează din nou această teză a *pathos*-ului semantic atunci când scrie la rândul său: „Semnele expresive estetice ale stărilor negative pun aproape întotdeauna în pericol normele ce guvernează spațiul nostru sonor: și asta pentru că vocea umană exprimă emoțiile din această categorie fie prin *glissando* (suspine, gemete), fie prin *abateri* (strigăte, exclamații) a căror intonație rămâne incertă".

Desigur, acest „psihologism" muzical pare să reducă într-un mod extrem de îngust geniul lui Bach la un truc al meseriei și adeseori la ticuri de clavecinist (de pildă, atunci când Pirro insistă asupra procedeelor prin care Bach transpune pe clavecin „aici și acolo", „la dreapta, la stânga" etc.). Și iarăși există diferențe de intensitate și de utilizare genială a „marilor vocalize de jubilație" la Schütz, Bach, Mozart sau la Verdi și Rossini! Dar mai ales un asemenea psihologism al atitudinilor, al mișcărilor și al sentimentelor reduce muzica la superficialitatea sa coregrafică și imediat conștientă. De aceea ar fi preferabil să ne întrebăm mai curând ce ascund misterul muzical și paradoxul semantismului muzical decât să descifrăm puțin prea în grabă ceea ce se dezvăluie cu ușurință.

Totuși, tezele lui Pirro și Schloetzer ne orientează pe o cale interesantă, îndeosebi ultima remarcă a lui Schloetzer pe care am citat-o: și anume că există niște „norme ce guvernează spațiul nostru sonor" și că aceste norme coincid cu o bunăstare a ființei care citește, interpretează, cântă această muzică ce se poate altera atunci când „ființa" se deteriorează... Desigur, *pathos*-ul psihologic – am spune aproape behaviorist! – este într-adevăr prezent la Bach, dar specificul muzicii, și anume al celei a lui Bach, mai degrabă decât să ne angajeze într-o dramă psihologică, este acela de a ne smulge destinului pur psihologic. Sensul psihologic în muzică, la Bach, ca și la Mozart sau la orice alt mare muzician „liric", Wagner și Berlioz, este subordonat sensului compozițional, așa cum a arătat Michel Guiomar. Căci specificul oricărei opere muzicale este

deopotrivă acela de a ne propune un alt *tempo* decât cel cotidian și de a fi o compoziție. Adică muzica ni se pare exemplară prin acel *illud tempus* care, după Mircea Eliade, caracterizează mitul, iar prin acesta din urmă traveele arhetipale ce-l constituie. Dar muzica ne demonstrează, problemă întâmpinată adesea de C.G. Jung, că elanul arhetipic „pur" nu poate rămâne în această puritate pentru „a apărea": el are nevoie de imagini arhetipice, și aici, în cazul muzicii, el are nevoie de multiplele întrupări care merg de la scriitura într-o epocă dată, pe un instrument cu un timbru dat, până la vocea, suflul sau mâinile interpretului.

Așadar, „figurativitatea" muzicii nu se epuizează cu expresia psihologică. Există un hiatus între *Căsătoria lui Figaro* de Beaumarchais și *Nozze* de Mozart. Iar acest hiatus este transcendența compoziției muzicale înseși. Dar întrucât tocmai am subliniat ceea ce separă piesa dramatică și limbută a lui Beaumarchais de lirismul muzical al lui Mozart, poate că e bine să zăbovim asupra cazului psihologic, existențial și muzical al acestui compozitor. Astfel vom vedea mai bine – pe tema foarte precisă a realității Iubirii, dacă vreți a filosofiei muzicale a Iubirii – ceea ce adaugă muzica „divinului" Mozart nu numai la tematica literară și mitică a „Iubirii în Occident"[4], ci chiar și experienței amoroase searbede a unui mic-burghez austriac, adeseori lipsit de mijloace, din secolul al XVIII-lea.

---

4. Cf. D. DE ROUGEMONT, *L'amour et l'Occident*, Plon, 1939; R. NELLI, *L'amour et les mythes du cœur*, Hachette, 1952.

Capitolul VI

DE LA KONSTANZE LA PAMINA

În primul rând să ne stabilim cu prudență niște limite culturaliste. Să nu se vină să se strige că noi renegăm aici arhetipologia! Încă o dată, tabelul – „grădina“ – rădăcinilor asemănării nu exclude, și chiar permite în mod exclusiv, sesizarea reală a „diferențelor“ dintre diferitele „bazine semantice“ sau dintre „ariile de receptare“, dintre climate. În ciuda straniului universalism al muzicii sale, Mozart nu rămâne în afara condiției oricărei umanități care este aceea de a se înscrie într-un context temporal și social precis. Și dacă toate operele sale au ca motor scenic esențial Iubirea și pasiunile sale, această Iubire este conformă cu tradiția de curte și romanescă a Occidentului. Dacă vrem să o definim succint pe aceasta din urmă, putem, pentru subiectul nostru, să ne mulțumim cu două descrieri care delimitează erotica occidentală.

Mai întâi există o descriere psihologică – am fi tentați să spunem fenomenologică – care ne este oferită de Platon și care se sublimează și se creștinizează în augustinism, copilul renegat al platonismului. Iubirea din *Banchetul*, „fiica lui Poros și a Peniei“, a Expedientului și a Sărăciei, este simbolul iubirii în sine, indiferentă la obiectul său, care ne duce direct la *Amabam amare* din *Confesiuni* și care este o proslăvire etică și euristică a Erosului. Apoi, avem de-a face cu o „arie de receptare“ sociologică, între secolele XI-XIII ale erei noastre, îndeosebi în Occitania, și pare-se nutrită de contactele culturale stabilite de Cruciade[1]. Este

1. Cf. P. GALLAIS, *Perceval et l'initiation: essai sur le dernier roman de Chrétien de Troyes, ses correspondances „orientales“ et sa signification anthropologique*, Paris, Sirac, 1972.

„curtoazia“ propriu-zisă, care potrivit lui Rougemont, nu ar fi decât o vulgarizare profană, în secolul al XII-lea, a teologiei cathare. Iar dacă vrem să vedem o legătură oarecare între această nostalgie legendară a perfecțiunii cathare și francmasoneria „ocultistă și templieră“ din secolul al XVIII-lea[2], am putea spune că tocmai Mozart este acela care-i va regăsi etica inițiatică în tipul – dacă nu mitul – prințului Tamino[3]. Curtoazia în fața relativizării temporale a căsătoriei, și chiar în fața relativizării carnale, este glorificarea Fidelității consacrate Doamnei. Mitul lui Tristan tipizează pentru Occident această situație primejdioasă a Iubirii curtenești. Mitemele care constituie acest mit, și care vor invada începând din Evul Mediu întreaga sensibilitate occidentală, fecundând în trecere *Don Quijote*, *Prințesa de Clèves*, pe Shakespeare, Racine, Hugo, Goethe și Wagner, și pe Cocteau, aceste miteme sunt în număr de trei:

– În primul rând, faimoasa situație „triunghiulară“ Tristan/Isolda/regele Marke. Amantul, iubita și contingențele căsătoriei, bineînțeles cu valorizarea desperată a amantului „pur“ al cărui prototip va fi Werther.

– Celălalt mitem care îi este asociat, și care îl inversează aproape „în oglindă“, este tema celor două femei: Tristan la rândul său este în centrul unei dileme, ezitând între Isolda cea Blondă și Isolda cea cu Mâinile Albe, soția legitimă.

– Imposibilitatea temporală a acestor două miteme îl produce pe al treilea: iubirea nu se poate rezolva decât în moarte. Potrivit lui Rougemont, infirmând un freudism simplist a cărui infirmare o întrevăzuse Freud însuși în descoperirea „dorinței de moarte“, pasiunea ar fi iubirea de moarte, adică iubirea Absolutului, această „iubire nebună“ pe care au experimentat-o suprarealiștii noștri.

În orice caz, atât în definiția sa fenomenologică din *Banchetul*, cât și în derivarea sa sociologică „de curte“, iubirea se definește în Occident[4] deopotrivă ca o „meteahnă“ esențială și fatală ce necesită permanentul „expedient“ al căutării, și ca un absolut transcendent ce depășește cuplul concret și *a fortiori* pe protagoniștii săi.

---

2. Cf. R. LE FORESTIER, *La franc-maçonnerie occultiste et templière au XVIII^e siècle et au XIX^e siècle*, Aubier, 1970, și A. FAIVRE, *L'ésotérisme au XVIII^e siècle en France et en Allemagne*, Seghers, 1973.

3. L. CHALLEY, *„La Flûte enchantée“, opéra maçonnique.*

4. Cf. A. BRETON, *L'amour fou.*

Bineînțeles, în acest context cultural, în acest „bazin de receptare", se va desfășura liber drama mozartiană a iubirii. Cu atât mai mult cu cât la acest muzician, a cărui moarte prematură ne mai cutremură încă, meditația asupra morții – experiențele dureroase ale morții ființelor dragi – potențează mereu cu cei doi poli patetici ai săi de speranță și desperare sufletul Maestrului, de la *Missa în do minor* până la *Requiem,* trecând prin admirabila *Odă funebră*. Dacă vrem să facem o concesie fugară teoriei *ethos*-ului tonalităților – păstrând din ea doar un sistem general de intervale –, să remarcăm în treacăt că în întregul *Opus* există o tensiune, o palpitație între agoniile lui *do* minor și speranțele lui *mi* bemol major cu cei trei bemoli ai săi în care unii au descifrat o aluzie la „triada luminoasă" a francmasonilor. Tema morții din iubire – cea a lui Tristan și mai târziu a lui Werther! – va bântui firește toată opera lui Mozart de la *Bastien și Bastienne*, opera scrisă la doisprezece ani, până la *Flautul fermecat*.

Dar mai există un al treilea element în acest context occidental al iubirii imposibile care apasă ca o amenințare asupra celorlalte două precedente și la care secolul al XVIII-lea va fi mai sensibil decât oricare altul. Element pe care l-am putea denumi, ținând seama de lichidarea istorică a catharismului și de nu mai puțin istorica eroziune și dispariție a cavalerismului, o definiție „istorică a iubirii".

Mitul lui Don Juan, prin pierderea progresivă a transcendenței care-l autoriza pe Tristan să moară și pe Don Quijote să viseze nebunește, este rezultatul „decadent" – sau mai simplu cadent – al mitologiei amoroase a Occidentului: trupul este slab, de la Tristan la Doamna de La Fayette, dar în secolul al XVIII-lea spiritul nu mai este vioi, chiar în clipele de desperare[5]. Don Juan este, desigur, gentilomul care a păstrat curajul antecesorilor săi cavalerești, care a păstrat elanul platonician al „metehnei", dar în care resortul transcendenței este sfărâmat. Atunci problema nu mai este aceea de a decide prin moarte între două femei, sau între doi bărbați, ci de a întocmi la nesfârșit „catalogul" ținut la zi de valetul Leporello. Firește, împotriva acestei decadențe, împotriva lui Laclos sau a lui Sade, preromantismul va flutura victorios *Noua Eloiză* sau *Suferințele tânărului Werther*. Dar nu e mai puțin adevărat că secolul al XVIII-lea

5. Cf. R. NELLI, *L'amour et les mythes du cœur*...cit.

este marele moment istoric al incertitudinii şi nimic nu permite încă să se decidă cine va învinge: *Justine* sau *Eloiza*, Prezidenta sau Pamina.

Să ne rezumăm, momentul mozartian se află la răscrucea a trei mituri constitutive – şi interrelaţionate – ale Iubirii în Occident: mitul Erosului metafizic al platonismului, mitul lui Tristan şi în sfârşit cel al lui Don Juan. Cele trei situaţii mitice se vor confrunta prin intermediul personajelor dramei mozartiene, dar această problematică va găsi îndeosebi soluţii muzicale pe care dramaturgia nu le putea furniza de una singură. Desigur, înainte de a intra în mecanismul transfigurării muzicale propriu-zise, trebuie să semnalăm că la nivelul structurilor intrigii şi dramei literare apare – însă în interpretările greşite ale literaturii – această serie de structuri specific „dramatică" al cărei motiv şi mister central rămâne iubirea. Nimeni nu a arătat mai bine decât Pierre Gallais[6], într-o preţioasă conferinţă, coincidenţele uimitoare existente în manieră brută, neaşteptată, între romancierul champenez din secolul al XIII-lea, Chrétien de Troyes, şi marele muzician din secolul al XVIII-lea. Fireşte, există coincidenţe – relevate de Pierre Gallais – între aceste secole ale Templierilor şi ale lui Gioacchino da Fiore şi Secolul Luminilor masonice în care se edifică iluministul Mozart. „Desigur, în culegerea lui Wieland, din care Schikaneder şi-a extras libretul *Flautului fermecat*, basmul *Lulu sau flautul fermecat* seamănă cu *Oberon, regele elfilor*, preluat de la Huon de Bordeaux pe care Schikaneder îl pusese în scenă anul precedent... şi avansez ipoteza – adaugă Pierre Gallais – că inspiraţia lui Liebeskind, autorul lui *Lulu*, a datorat destule lucruri lui Wieland, autorul lui *Oberon*...", dar în ciuda acestor coincidenţe şi influenţe istorice considerăm că este vorba îndeosebi de o relaţie structurală. Romancierul curtean din Evul Mediu, ca şi dramaturgii – Mozart şi libretiştii săi – Secolului Luminilor, „au pus în centrul operei lor iubirea umană... de la *Bastien şi Bastienne* şi *Erec şi Enide* – notaţi dualitatea protagoniştilor şi egalitatea lor subliniată prin asemănarea numelor – până la *Flautul fermecat* şi *Povestea Graalului*. Ambii au glorificat neîncetat iubirea veritabilă şi au stig-

6. *Chrétien de Troyes et Mozart*, Conferinţă ţinută la Cercle de Lille la 21 noiembrie 1973, editată în *Mélanges Foulon*, 1980. Cf. P. GALLAIS, *Perceval et l'initiation*, cit., 1972.

matizat iubirile false, iubirile nesăbuite: cea a lui Don Juan și cea a lui Gauvain, cea a lui Monostatos sau a lui Osmin, ca și aceea a contelui de Limors sau cea a lui Méléagant". Gallais, reamintind că numele lui Sarastro este o deformare de la Zoroastru, apropie tandemul Regina Nopții – Sarastro, preotul soarelui, separați unul de celălalt, de cuplurile medievale „separate": Doamna Văduvă și Regele Pescar, această separare provocând – în ambele cazuri – o criză, o tulburare, așa cum, în mod invers, Perceval și Blanche Flore, sau Pamina și Tamino, readuc pacea prin unirea lor. Intenția noastră nu este de a ne opri asupra numeroaselor coincidențe de detaliu semnalate de P. Gallais, ci doar aceea de a sublinia împreună cu medievistul de la Poitiers modul în care opera dramatică a lui Mozart se înscrie structural în marea gestă a iubirii occidentale, ea însăși întemeindu-se pe tripla problematică pe care am enunțat-o. Această triplă problematică a eroticii mozartiene este rezumată și tipizată magistral de personajul Cherubino din *Nozze [di Figaro] [Nunta lui Figaro]*, și îndeosebi de cele două arii unice care conferă acestei problematici, ezitante în fața transcendenței, însuși stilul transcendenței.

Desigur, din punct de vedere dramaturgic, Cherubino este mai întâi „micul" geniu – precum Eros sau Cupidon – platonician al „așteptării permanente, al setei de dragoste nesatisfăcute în mod radical". J.-V. Hocquard[7] a scris despre această tipizare: „Forma fundamentală a iubirii mozartiene este Iubirea așteptare, care nu-și poate formula nici originea, nici țelul". Da, Cherubino este într-adevăr „fiul Peniei", dacă nu al lui Poros!

Dar Cherubino este animat și de spirit cavaleresc, de unde încântătoarea replică a lui Cherubino către Suzana care-l imploră să nu sară pe fereastră: „Lasă-mă, decât să-i pricinuiesc vreun necaz mai degrabă aș sări în foc" (actul II, scena 7), și el adaugă pe un registru total diferit: *Abbraccio te per lei!*, ceea ce exprimă întregul destin al acestui amorez al contesei care va fi trimis la armată pe un marș militar puțin bufon. Dar mai ales *aria* 11, din actul II, *Voi che sapete...*, mai mult decât *aria* 6, din actul I, *Non so più cosa son...* – deși aceasta din urmă se termină prin atât de augustinianul *Parlo d'amore con me!* –, cuprinde ca

7. Cf. J.-V. HOCQUARD, *La pensée de Mozart*, Paris, Seuil, 1958, p. 306. Cf. E.-J. DENT, *Les opéras de Mozart*, NRF, 1958.

să zicem așa un întreg program tristanesc: pe un ton ușuratic este expresia sfâșierii: „Nu-mi aflu liniștea, nici ziua, nici noaptea, însă această dorință îmi place mereu...", și a imposibilității satisfacției pure, a unei satisfacții care nu ar mai fi clarobscurul frământării, al așteptării. În sfârșit, s-a putut scrie că Cherubino era un Don Giovanni adolescent[8] (după cum sugerează fraza muzicală a lui Cherubino reluată în ultimul act din *Don Giovanni*), dar, așa cum adaugă cu pertinență Hocquard, „această aserțiune nu este decât parțial adevărată; Cherubino poate deveni Don Juan, dar poate deveni la fel de bine și Tamino...iar la Mozart cel care s-a maturizat este Tamino".

Firește, acestea sunt date dramaturgice extrem de rafinate. Dar noi am vrea să demonstrăm aici – și Hermann Albert[9] ne va ajuta enorm – că soluția acestei problematici dramaturgice, și chiar existențiale a iubirii, este muzica însăși, geniul muzical al lui Mozart, care o propune. Îndeosebi referitor la *aria* a doua (nr. 11, actul II) marele critic mozartian face remarci decisive: „La Beaumarchais, scrie el, apare aici o romanță extrem de franceză pe tema melodiei populare «Malborough». Da Ponte a făcut din ea o canțonetă pe tema *cos'è l'amore*...apostrofa la adresa femeilor, care este în text, iar acompaniamentul de chitară – imitat de acele *pizzicati* ale coardelor – completează în mod fericit tonul canțonetei. Dar Cherubino *care este considerat autorul său* (subl.n.) tratează firește tema din punctul său de vedere...În fapt, ceea ce acolo (la Beaumarchais) fusese efuziune sentimentală pur subiectivă *s-a transformat aici într-o imagine poetică...*" „Desigur, mai există și un joc imitativ: Mozart îl urmează discret pe libretist și zugrăvește cu lejeritate toate imaginile acelor *diletto*, *martir*, *gemere*, *palpitar*", dar, adaugă Albert, „nucleul veritabil se află mult mai în profunzime". „Să analizăm subtila diferență dintre cele două cântece ale lui Cherubino prin efectul pe care-l produc asupra femeilor (Suzana și contesa): primul este mai sincer, însă mai puțin stăpânit și mai pueril, astfel încât o inimă feminină va fi mai curând amuzată decât emoționată. Al doilea, dimpotrivă, este mai primejdios, întrucât desfășoară cu aceeași intensitate a sentimentului o *mai mare manifestare de cultură*". Ce înseamnă oare aceasta?

8. J.-V. HOCQUARD, *op. cit.*, p. 305.
9. Cf. H. ALBERT, *Mozart*, 2 vol., Leipzig, 1921, vol. II, p. 253.

Pur și simplu că întreaga artă muzicală rafinată a lui Mozart a transfigurat, a suprapoetizat întrucâtva ceea ce gângava muzică a lui Beaumarchais nu a știut să facă.

Hermann Albert încearcă să ne descrie acest procedeu de transfigurare muzicală: „Aria lui Cherubino este singurul cântec solo din *Nozze* ce reunește ansamblul suflătorilor din lemn și mai adaugă doi corni. Ei nu participă decât sporadic la melodia vocală, subliniindu-i câteva contururi spre a o părăsi apoi din nou. În ansamblu însă ei se limitează la mici fraze și adesea la simple efecte de timbru: este un limbaj ale cărui exteriorizări se mențin sub frontierele conștiinței lucide...Pentru cel care are o ureche capabilă să-l sesizeze, timbrurile sunt suficiente spre a circumscrie *în toată plenitudinea* (subl. n.) imaginea acestui suflet de adolescent îndrăgostit: candoarea flautului, elegia oboiului, senzualitatea ostentativă a clarinetului, melancolia sumbră a basonului, haloul romantic al cornilor, toate aceste elemente se detașează, se intersectează, se amestecă și se reunesc spre a crea o imagine psihică de o pregnanță extraordinară". Această analiză magistrală – exceptând termenul „psihică", pe care am prefera să-l înlocuim mai degrabă cu „spirituală", sau pur și simplu „ideală" – demonstrează elocvent rolul transfigurator și predominant al muzicii, al muzicii „pure" a orchestrei suflătorilor din lemn, în geneza acestui erou muzical care devine Cherubino al lui Mozart. Dar acesta nu este oare procedeul ce va fi constant la Berlioz și mai ales la Wagner, cel denumit de noi în altă parte „coturnul muzical"[10] prin care muzica nu *acompaniază*, ci *adaugă*? Momentul amoros al lui Cherubino se suprapune, ca să spunem așa, pe trei dimensiuni: textul, în mod paradoxal cel mai încărcat de incertitudini polisemice, acompaniamentul muzical al acelor *pizzicati* din canțonetă – și Mozart se amuză de această banalizare muzicală –, în sfârșit în adâncime, în abisul acestei expresii, întruparea muzicală a suflătorilor din lemn, această sugestie muzicală cu nuanțe ușoare din care se compune între profunzimea cornilor și tandrețea oboiului întreaga textură muzicală a iubirii. Aici avem deja o ierarhie wagneriană, îndeosebi în utilizarea originală și cvasiautonomă a orchestrei, în cazul de față a suflătorilor din lemn. Potrivit formulării lui

---

10. G. DURAND, „Le cothurne musical", în *Avant-Scène Opéra*, nr. 74, aprilie 1985.

Hocquard, Cherubino este într-adevăr o „făptură muzicală" – dincolo de orice psihologie – care reunește și rezumă în ea, în fragilitatea sa și prin umorul mozartian, întreaga problematică gravă a statutului iubirii occidentale. Ne mai rămâne să examinăm cum și de ce s-a transferat aceasta la Mozart în cealaltă „făptură muzicală", în Tamino. Mai înainte, să mai subliniem încă o dată că acest procedeu de sublimare muzicală va fi marea lecție reținută de Berlioz și de Wagner. La cel din urmă, este semnificativ că faimosul procedeu al laitmotivului nu e, în cel mai bun caz, o simplă carte de vizită: el *adaugă*, nu numai prin scurta sa melodie, ci prin ponderea timbrurilor, un fel de a patra dimensiune, pur muzicală, celor trei dimensiuni constituite de sensul libretului, de „punerea în scenă" dramaturgică și de însăși „melodia infinită" a cântului.

Pentru a arăta filiația de la Cherubino la Tamino, trebuie să confruntăm, tocmai spre a le diferenția, iubirea-existență și iubirea-muzică în destinul lui Mozart. Atunci când studiem tematica iubirii într-o operă suntem mereu tentați – îndeosebi de când cu psihanaliza – să-i căutăm „explicațiile" în biografia artistului, în pofida pericolului erorii – semnalate de Charles Lalo[11] – pe care o reducere a compoziției artistice la biografie îl prezintă întotdeauna: fie că vrem neapărat să facem din operă doar un jalon (inutil atunci!) al biografiei, fie că, procedând invers, proiectăm elementele exprimate de operă asupra vieții private și ascunse a artistului, „romanțându-i" astfel viața, vrând să afirmăm în mod absolut un paralelism reducționist între operă și viață. Ceea ce trebuie să reținem este însă faptul că un asemenea demers explicativ – ca întotdeauna în antropologie – nu oferă decât o jumătate de (adică o falsă) explicație, iar în cazul care ne interesează ar fi la fel de eronat, fie să căutăm în „viața privată" a lui Mozart originea tuturor iubirilor scenice, sau chiar a tuturor relațiilor sale de dramaturg, făcând astfel din Amadeus modelul lui Don Giovanni! Fie, dimpotrivă, să credem că „pasiunea" artistului pentru Aloysia Weber ar fi obsedat romantic, dincolo de căsătoria sa cu Constanze, întreaga viață a muzicianului, Tristan lipsit de blonda Isoldă și căutând atunci compensații donjuanești!

---

11. CH. LALO, *Notions d'esthétique*, PUF, și *L'art loin de la vie*, PUF, 1939.

Or, corelația între viața artistului și lirismul său amoros este totodată mai simplă și mai subtilă. În primul rând „în oraș", ca și în culisele teatrului, trebuie să investigăm „infidelitățile" sau donjuanismul lui Mozart. Iubirea dintre Wolfgang și Constanze nu are nimic romantic. Este idealul unui mic-burghez austriac ce se realizează într-o fervență căsătorie catolică cu, în plus, o femeie care împărtășește meseria de „muzician" a soțului său. Mozart, soț bun, nu este nici Tristan, nici Don Giovanni, poate că el s-a strecurat pe scenă doar sub penele lui Papageno. *Mann und Weib* va fi contrapunctul încântător, tardiv și sincer, al faimoasei scrisori din 15 decembrie 1781[12], către tatăl său, în care Wolfgang mărturisește motivele cu desăvârșire terestre care-l determină să se căsătorească: oroarea de aventură, gustul vieții tihnite, religia sinceră și profundă (să nu uităm că *Missa în do minor* va fi ex-voto-ul unui jurământ rostit și ținut de Mozart în favoarea căsătoriei sale).

Cât despre presupusele „refulări" romantice legate de Aloysia Weber, aceeași scrisoare din 15 decembrie le lămurește într-o singură frază: judecând la rece respectivele merite ale familiei – și ale fetelor! – Weber, el scrie: „Doamna Lange (Aloysia) este o persoană falsă și rea, și o *cochetă*!". Mozart subliniază el însuși acest ultim cuvânt care încheie irevocabil scurta aventură a lui Wolfgang cu Aloysia. Și mai ales, de la un capăt la altul al celor nouă ani de căsătorie, constatăm la Mozart aceeași tandrețe, aceeași fidelitate față de „preascumpa și minunata femeiușcă..." Toate scrisorile sale sunt încrezătoare, fermecătoare, fără nici o reținere, nici o amărăciune...Tonul este întotdeauna lejer, aiurit, amoros...

Atunci ce corelație să fi fost între această lună de miere de nouă ani a unui mic-burghez austriac și această imensă gestă a iubirii reprezentată de marile opere mozartiene? Explicația constă în faptul că Mozart – asigurat pe plan existențial prin fervoarea sa religioasă și fidelitatea sa conjugală – va cumpăni metafizic și va rezolva muzical problema fundamentală a concilierii sinelui cu celălalt prin iubire, precum și a fidelității etice, fără de care nu există iubire, cu fervoarea pasională ce o amenință mereu pe precedenta cu elanurile reînceputurilor[13]. Iar soluția pe care

---

12. Cf. scrisoarea din 26 decembrie 1781, în care Mozart dezbate în mod cât se poate de burghez clauzele „Contractului de căsătorie".

13. Cf. J.-V.HOCQUARD, *op. cit.*, p. 307: „Nici o operă nu debutează fără ca drama fidelității să nu fie pusă în discuție".

o va găsi acestei „drame a iubirii“ se va situa ideologic, dacă putem spune așa, în amonte de mitul lui Tristan, adică în plin misticism marial... și masonic! Tamino va fi un Tristan fără slăbiciuni, fără teamă și fără remușcări, mai apropiat de Parsifal – sau chiar de Galaad, de acel Galaad muzical care va fi Lohengrin – decât de nepotul regelui Marke[14]. Dar înainte de a ajunge (să o repetăm, prin *medium*-ul muzicii) la această tipizare mistică a iubirii, Mozart a reanalizat situația conflictului dintre Fidelitate și Fervoare în multe împrejurări, uneori chiar extrem de scabroase.

La începutul acestei meditații dramatice și muzicale, există simbolismul ambiguu – și ambiguu din punct de vedere muzical – al lui Konstanze din *Entführung*. Opera s-a intitulat inițial *Belmonte und Konstanze, oder die Entführung aus dem Serail*. Konstanze, în febra amoroasă și în entuziasmul tânărului logodnic din 1781 – opera a fost jucată pe 20 iulie 1782 la Viena –, este încă personajul în care se confundă în bucuria logodnei cei doi termeni ai „dramei iubirii“[15]. Confuzie bineînțeles pur muzicală, căci, vorbind din perspectivă psihologică, Konstanze este un personaj foarte simplu. Dar din punctul de vedere al țesăturii muzicale, Mozart nu a reușit să aleagă între soprana de coloratură din *Opera Seria* (o evocăm pe Regina Nopții ascultând *aria* nr. 11 *Marten aller arten*... sau *aria* Donnei Elvira numită „a răzbunării“ ascultând nr. 6 *Ach ich liebte*...) și soprana lirică, generoasă, profundă și tandră (pe care o regăsim în *aria* nr. 10 *Traurigkeit*... prefațând faimoasa *Ach ich fühls* a Paminei).

În fața acestei incertitudini muzicale a Konstanzei, unitatea lui Belmonte surprinde. Încă de la *aria* nr. 4 *O wie angstlich*..., „avem, scrie Hocquard[16], surpriza de a-i vedea figurând pe toți viitorii tenori îndrăgostiți ai operei mozartiene, datorită unei trăsături care le este comună: retragerea în sine“. Dar ceea ce trebuie adăugat este faptul că egalitatea țesăturii muzicale a tenorului conferă acest gen de fixitate expresiei lirice. Wagner își va aminti acest detaliu de nenumărate ori: în *Lohengrin*, în *Siegfried*... Toți așa-numiții *Heldentenor* vin de aici. Această calitate specifică

14. Cf. P. GALLAIS, *Perceval et l'initiation*...cit.

15. TH. WIZEWA și G. DE SAINT-FOIX, *Wolfgang Amédée Mozart, sa vie musicale et son œuvre*, 5 vol., Desclée, 1912-1946. Cf. vol. III, p. 300.

16. J.-V. HOCQUARD, *op. cit.*, p. 556.

este încă și mai sesizabilă în *aria* 15: *Wenn der Freunde Tränen*..., în care recunoaștem cu uimire a doua arie a tenorului din ultima *Cantată masonică*, nr. 623 din Catalogul Koechel.

Ce înseamnă aceasta? Înseamnă că în vreme ce idealul muzical feminin reprezintă o problemă, nefiind încă „lămurit", iar Konstanze ezită între abstracția instrumentală a coloraturilor și tandrețea carnală a sopranei lirice, Mozart-Parsifal-Belmonte știe deja că va fi Tamino, că va fi recitatorul recules ce jubilează în cantata *Laut Verkünde unsre Freude* vestind ultimul mesaj parsifalian către Loja sa cu nume predestinat „Speranța încoronată": „Atunci când orice spirit de invidie este domolit și jurământul ce săvârșește Speranța noastră este îndeplinit..."

Așadar, încă de la *Răpirea din serai,* dincolo de logodna laică cu Constanze Weber apare toată problematica metafizică și sacră a iubirii: căutarea constantă și reculeasă a lui Belmonte/Tamino, ca și ambiguitatea femeii.

Această ambiguitate a femeii, mai degrabă a dramei iubirii, trebuie examinată acum, căci ea reprezintă primul pericol pe calea desăvârșirii amoroase. „Mitul celor două femei", pe care-l vedem apărând din versantul masculin, dacă putem spune așa, al legendei lui Tristan, și care este desigur cu mult mai vechi, fiind studiat de noi la Stendhal[17] – care l-a „adorat pe Mozart" –, este una din constantele orizontului muzical al iubirii mozartiene. În mod superficial – adică lăsând la o parte muzica –, regăsim situația dramatică a celor două femei în toate marile opere ulterioare *Răpirii.* În *Nozze*, contesa este cea care o dublează pe Suzana. În încântătorul mic *Schauspieldirektor* (comedie într-un act din 1786 în care au cântat Aloysia și Dna Adamberger), Hertz se află în fața Drei Sielberklang; în *Don Giovanni*, Mozart oferă prin Donna Anna o dedublare conștientă unicei Donna Elvira a lui Molière. În *Così fan tutte*, Fiordiligi este dublată de Dorabella, în sfârșit în *Flautul*, unde Pamina pare a fi singură, dublată însă de personajul destul de misterios al Reginei Nopții, mamă și întrucâtva rivală.

Dar această emblemă a celor două femei trebuie descifrată în profunzime, adică ascultând compoziția muzicală.

---

17. Cf. G. DURAND, *Le décor mythique de „La Chartreuse de Parme"*...cit.

În general, putem spune – ambigua Konstanze era un amestec – că feminitatea la Mozart gravitează în jurul a doi poli muzicali foarte clari, atât din punctul de vedere al texturii, cât și din cel al calităților muzicale și lirice. Pe de o parte, soprana lirică, generoasă, tandră, ilustrată de cele două frumoase exemple ale Elvirei și Suzanei, care se va lăsa anevoie sedusă de decantarea spirituală...și vocală, exceptând-o pe Pamina, pe care interprete precum Marianne Gottlieb sau Irmgard Seefried – și uimitoarea Rita Streich care în pofida unui organ excepțional de instrumental știa să rămână tandră – o vor duce la perfecțiune. De cealaltă parte, soprana de coloratură, moștenitoarea întregii virtuozități italiene, fascinantă, distantă și trufașă. Regina Nopții este exemplul său cel mai strălucitor. Dar această tehnicitate ajunge mai ușor la pura spiritualizare muzicală. Este rolul purificator al melismei* mozartiene pentru această soprană instrumentală care din *Et incarnatus est* din *Marea missă în do* va iradia asupra Donnei Anna, ca și asupra lui Fiordiligi.

Se pare, așadar, că Mozart este îndrăgostit de aceste două „voci" de femei – iar „infidelitățile" mozartiene nu vor fi fost decât niște ezitări între aceste două splendide țesături ale vocii feminine – între care una este timbrul muzical al tandreței, al compasiunii dar și al slăbiciunii, iar cealaltă este tentația angelismului, sau chiar a „demonismului". Să subliniem în treacăt că la marele vienez al secolului al XVIII-lea apare din nou această tensiune pe care o semnalam referitor la baroc, între expresionismul german și decorativismul italian. Și aceasta pentru că sfârșitul de secol XVIII, a cărui superficialitate este „rococo"-ul, este, în zorii *Sturm und Drang*-ului, o resurgență semantică a barocului. Dar a unui baroc secularizat, pasiunile iubirii substituindu-se pasiunilor religioase. Oare cum va rezolva Mozart muzical această dilemă? Mai întâi spiritualizând la extrem – prin egalizarea devierilor muzicale – lirismul sopranei lirice. Astfel se obțin neîntrecuta capodoperă care este *Ach ich fühl* a Paminei (*aria* 17) sau supremele ezitări – la limita extremă a atașamentelor terestre și a modulațiilor largi – din faimoasa arie a contesei. Deja, în fundalul acestei arii minunate, în spatele regretului, a fisurilor în *mi* bemol (*Nel languire*), se întrevede evocarea senină a dul-

* Melismă, ornament muzical rezultat din repartiția unei durate lungi într-un grup de note de valoare scurtă, cf. DEX (N. tr.).

cilor momente de pace în pasta sonoră simplă a *do* majorului, și deja este Speranța.

Rolul psihologic și personajul muzical al coloraturii vor evolua la rândul lor, cu toate că de la un capăt la altul al operei coloratura este purtătoarea „demonismului" – așa cum s-a scris – mozartian. S-ar putea spune că la Mozart coloratura este tentația demonismului – adică a păcatului angelismului, tentație ce va fi progresiv exorcizată: aurora sa este într-adevăr *Incarnatus est* din *Missa în do minor* (1783) – și ar merita încercată o psihanaliză asupra joncțiunii unei asemenea purități a melismelor cu cuvintele aparent contradictorii ale Întrupării, ale pogorârii Spiritului în Trup! – scrisă pentru Constanze. Această mare arie, alcătuită toată din melisme și din vocalize, pune problema coloraturii. În *Konstanze und Belmonte* (1782), am văzut deja ezitările întrupării coloraturii în vocea de soprană lirică a Konstanzei. Apoi în *Nozze* (1786), numai contesa – și am putea spune prin excesul nobleței sale – este tentată de instrumentalismul pur al cântului. Dar în *Don Giovanni* (1787) reapare în mod semnificativ problema coloraturii. Donna Anna, în fața pateticei Elvira, simbolul fidelității inimii, este deja un fel de Regina Nopții răzbunătoare, dar – în acest context – benefică: pentru că ea își ridică vocea „dezîntrupată" împotriva prea carnalului Don Juan. Donna Anna este pasiunea dreptății care triumfă asupra pasiunii pur și simplu, apoi – *catharsis* suprem – renunțarea la această copleșitoare pasiune justițiară. În *Don Giovanni*, în mijlocul ezitărilor atât de umane ale aproape tuturor personajelor (Leporello, Donna Elvira, Ottavio etc.), doar Don Juan și vocea inflexibilă a Donnei Anna – purtătoarea de cuvânt a teribilei statui a tatălui ei asasinat – evocă fatalitatea implacabilă a Destinului. Se impune să remarcăm împreună cu Hocquard[18] diferența radicală dintre prima arie, *Or sai qui l'onore*, și ultima, *Non mi dir*: „demonismul răzbunării" se resoarbe în angelism pur. Toată pasiunea răzbunării s-a renegat în ultima *aria*, coloraturile își regăsesc deplina libertate muzicală din *Et incarnatus est*. După această purificare pasională a coloraturii rămânea supremul efort de conciliere între puritatea misticii muzicale – mistica privighetorii! – a coloraturii și tandrețea sopranei lirice. Este imposibila ecuație a personajului *Fiordiligi*, iubirea vrând

18. Cf. J.-V. HOCQUARD, *op. cit.*, p. 468.

să se instituie în fidelitatea sa esențială, transcendentă, prin însăși infidelitatea demersului său. Hocquard[19] poate scrie pe drept cuvânt: „Duetul ...manifestă (într-un caz unic în toată opera mozartiană) spiritul lui Tristan și Isolda". Într-adevăr, Fiordiligi se angajează într-o situație comparabilă cu cea a Isoldei între regele Marke și Tristan. Nu numai că în *Così* (1790) se pune pe plan muzical problema celor două texturi feminine – una fiind deci „carnalizată" prin timbrul de *mezzo* –, ci este pusă și problema „celor doi" (a „celuilalt"), în cazul celor doi bărbați. Procesul de rezolvare se situează între *Duo* și faimosul *Toast*, pasiunea eliberându-se întrucâtva prin excesul însuși al pasiunii, iar cuvintele mizerabile ale acestei comedii scabroase (care ar fi fost propusă de Iosif al II-lea...) nu pot reda această sublimare: doar muzica permite manifestarea ultimei transcendențe dincolo de care – este lecția plată a libretului – nu există decât „resemnarea".

Dar în ultima operă, *Flautul fermecat* (1791), se rezolvă în sfârșit problema celor „două femei muzicale", a celor două voci feminine. De această dată delimitarea este efectuată: în fața sopranei lirice și a tandreței sale, coloratura se refugiază în purul antagonism al Reginei Nopții. Aici Mozart a reușit definitiv să etajeze și să aleagă planurile muzicale, timbrurile texturilor și „utilizările" dramatice.

Iubirea mozartiană și-a regăsit dubla sa cale adevărată, singura care duce către „lumină" – să nu uităm că în *Flautul fermecat* este vorba despre o afabulație masonică! –, acceptarea tandreței, a slăbiciunilor condiției umane, semnificată prin textura lirică susținută de Pamina, și refuzul demonismului, al orgoliului angelic al Nopții. Pamina – chiar fiica acestei Nopți – este Konstanze inițiată în sinceritatea naturii sale feminine. Lecția *Flautului* este aceea că un cuplu nu-și poate găsi în el însuși puritatea angelică: amanții se privesc unul pe celălalt și aceasta provoacă frământările necesare pasiunii, dar numai privind dincolo de ei, ca niște frați spre același țel, „se îndeplinește speranța" fără a-și renega nimic din întruparea sa carnală. În dilema creată de cele două texturi antagoniste, condiția comună rămasă dincolo de inițierea femeii și a bărbatului se tipizează în aceste făpturi ale frivolității morale – ele sunt precum Cupidon, „înzestrate cu pene"! – și ale împovărării

19. Cf. J.-V. HOCQUARD, *op. cit.*, p. 492.

terestre reprezentate de baritonul Papageno și de soprana lejeră Papagena. Din Konstanze, Pamina a devenit mistica Beatrice a lui Dante fără a le renega în sinele său nici pe Suzana, nici pe Fiordiligi. Aici se impune o remarcă: dacă „tensiunea“ confuziei între cele două făpturi muzicale feminine din *Nozze* (1780), din *Don Giovanni* (1787) și din *Così* (1790) putea lăsa să planeze o îndoială în privința „barochismului vienez“ al operei mozartiene, cu *Flautul* îndoiala este înlăturată. Iar ceea ce Gluck vroia să facă să triumfe la sfârșitul anilor '70, și anume o muzică expresivă a sentimentelor, este realizat la sfârșitul anilor '80 de Mozart, deschizând astfel calea operei și dramei lirice „expresioniste“ germane care va fi cea a lui Weber și îndeosebi a lui Wagner.

Desigur, nu toate obstacolele sunt îndepărtate din momentul în care iubirea vrea să rămână aici jos pe pământ. Unul din locurile comune ale tuturor criticilor operei mozartiene este reperarea modului în care, în toate marile opere (și am putea chiar adăuga în opere mai ușoare ca *Bastien și Bastienne* și desigur *La Finta Semplice* și *La Finta Giardiniera* al căror titlu constituie un program!), resortul dramatic rezidă în „situația falsă“, veșnicul travesti la care este constrâns Cherubino, ca și Cupidon.

Procedeul este vechi, ca și teatrul, care constă în a distanța ceea ce știe personajul despre acțiunea teatrală de ceea ce știe deja publicul. Acest procedeu creează o adâncime, un „relief“ pur scenic: este cel care animă în mod magistral *Visul unei nopți de vară*, *Furtuna*, *Viața este vis* și *Iluzia comică*; este resortul marilor monologuri wagneriene în special în cele trei „zile“ ale *Tetralogiei*. Pirandello va utiliza până la ultimele sale limite acest procedeu de încastrare distanțatoare, distanțând chiar procedeul în sine de personajul „în căutarea unui autor“. *Idomeneu* moștenește aceste convenții teatrale: moartea lui Idomeneu este o veste falsă, dar numai spectatorul o știe. În *Titus*, Vitellia este implicată într-o „falsă“ – dar teribilă – situație atunci când ea dă ordinul să se incendieze Roma și află – ceea ce spectatorul știa deja! – că Titus o iubește.

Dar în „marile“ opere, „situația falsă“ își va situa intenția dramatică la înălțimea unei problematici metafizice (sau dacă preferăm, ontologice), adică relatând o stare „reală“, și nu un accident sau o situație incidentă. Dintr-un simplu joc convențional necesar dimensiunii scenice, Mozart va

face un resort metafizic prin mijloacele muzicale: cel al perenității adevărului în cele mai false situații, cel al fidelității esențiale a iubirii în cele mai scabroase peripeții.

Cum se poate „converti“ donjuanismul la iubire de-a lungul turpitudinilor dezabuzate din *Così fan tutte*, transformându-se în „taminism“, dacă pot spune astfel? Sensul acestei „transmutații“ a quiproquo-ului scenic în procedeu de perspectivă și de elucidare metafizice prin mijlocul de neînlocuit al geniului muzical este acela de a „face să se simtă“, de a „face să se audă“ întrucâtva imanența și perenitatea iubirii (*Agapè*) prin nepermanența și confuziile *Eros*-ului pasional și de a reinstaura în mod platonician iubirea (*Eros*), nu ca scop în sine donjuanesc, ci ca mijloc (*Agapè*) în sine de iluminare și de adevăr.

În *Nozze*, unde quiproquo-ul abunda încă din intriga urzită de Beaumarchais, ca și vocația travestiului – travestiul numelor atât de dragi lui Stendhal, „adoratorul“ lui Mozart! –, în actul IV acumularea quiproquo-urilor va ajunge la paroxism și deodată toată această rumoare dramatică, toată această comedie bufonă și flecară se va deschide spre un orizont total diferit datorită celebrei *Arii a castanilor* (nr. 27), *Giunse alfin il momento...Deh vieni non tardar...*, cântată de Suzana deghizată în contesă, „înșelându-l“ și persiflându-l pe Figaro (*Il birbo e in sentinela...*: „Nemernicul stă la pândă, e rândul nostru să ne distrăm...“!). Hocquard a analizat magistral această pagină celebră: Suzana aflată în centrul imbroglio-ului „situației false“ își va cânta realmente iubirea, tandrețea sa „anonimă“ – întrucât deghizările, înșelăciunile au risipit orice aspect personal – pentru Figaro. Hocquard ne spune: „Personajul este prins el însuși în propriu-i joc, adică se lasă răpit de cântul său“. Se poate spune chiar mai mult: personajul este proiectat de propriu-i joc în afara oricărui joc posibil tocmai pentru că acest „joc“ devine muzicalitate pură. În acest „moment muzical“ sesizăm măsura în care muzica, prin procedura sa transcendentă, poate – vom reveni asupra acestui aspect – întemeia o „religie“. Această „alunecare“ de plan nu juxtapune pur și simplu o acțiune dramatică nouă unei acțiuni date, ci interiorizează situația prin intermediul muzicii și preschimbă această situație derizorie și bufonă în *indicibila* – întrucât e muzicală! – emoție a celui mai frumos cântec de iubire din toată opera lui Mozart. Să încercăm o metaforă stângace – referindu-ne doar la

cântec! – şi anume că *Eros,* fiul Peniei, se aprofundează în *Agapè,* care nu mai acceptă decât umila filiaţie a lui Poros!

În *Don Giovanni* „amăgitorul", acel *dissoluto punito* [desfrânatul pedepsit, N.tr.], asistăm la o dizolvantă cascadă de quiproquo-uri încă din scena 5, din actul I, în care Don Juan se înşală în privinţa identităţii Elvirei; în scena 9 Donna Anna este cea care nu-l recunoaşte de la început pe ucigaşul tatălui său; scena 19 este în întregime triumful măştii; în sfârşit, celebrul episod al travestirii (scena 3, actul III), în care Leporello deghizat în Don Juan este constrâns să o seducă pe Elvira, în vreme ce în scena 4 Masetto îl ia pe Don Juan drept Leporello, quiproquo-ul ajungând să culmineze în mod inextricabil în sextet. Desigur, această avalanşă de procedee dramaturgice – care face din *Don Giovanni*, aşa cum sublinia cu îndreptăţire Wagner, capodopera „dramei muzicale" – şi care ar coincide poate la autorul său cu „criza" din 1787 provocată de moartea lui Leopold, tatăl preaiubit, copleşeşte muzicalitatea personajului Don Juan. Don Juan este pe veci „depravat", deci *punito* pe planul interiorizării muzicale. Doar cele două femei salvează demnitatea muzicală a acestei mari drame sumbre: Elvira interiorizează duplicitatea (*Che contrasto d' affetti in sen ti nasce!*), iar răzbunarea se preschimbă la ea în milă, în vreme ce la Donna Anna avem un simplu transfer şi o deplasare: deplasarea iubirii asupra lui Ottavio. Ceea ce face ca *Don Giovanni* să rămână – exceptând lumina vocii Elvirei – drama întunecată a pasiunilor umane, hiatusul moral şi muzical – iar în aceasta s-au recunoscut „modernii" Wagner, Verdi, Gounod! – din căutarea mozartiană.

Dar în *Così fan tutte* iubirea îşi va recăpăta drepturile, iar muzicalitatea dominaţia, fără ca prin aceasta quiproquo-ul să slăbească[20]. Să spunem chiar că „situaţia falsă" este împinsă până la limita scabrosului. În aşa măsură încât s-a presupus că acest libret libertin i-ar fi fost impus lui Mozart de către Iosif al II-lea [21]! Dar chiar şi în miezul acestei încurcături dubioase Mozart ajunge la decantarea muzicală a iubirii pure. Hocquard a surprins foarte bine caracterul straniu al ariei 25 din actul II, în care Fiordiligi

20. Cf. J.-V. HOCQUARD, *op. cit.*, p. 408.

21. Deşi adepţii ferventi ai explicaţiei biografice ar putea să atribuie tema amară a operei *Così fan tutte* reproşurilor lui Wolfgang adresate Constanzei (Scrisoarea din Viena, aprilie 1789)!

joacă o „desperare cu un surâs de bucurie", dar poate că el nu insistă destul asupra clivajului muzical dintre situația jalnică a lui Fiordiligi și „cântecul inimii sale". Aceeași dihotomie apare în faimoasa arie (nr. 31) a *toastului*: cuvintele, situația nu prea strălucită, toate dispar învăluite de această muzică incantatorie, cvasireligioasă ce ridică iubirea pură deasupra noroiului situației comice[22]. Ne gândim atunci la acea „esență" a muzicii pe care, în mod paradoxal, o regăsește și Sartre la sfârșitul romanului *Greața*, planând în afara „existenței", a existențelor: aceea a lui Roquentin, a impresarilor sordizi, a cântăreței de culoare. Atunci înțelegem – o clipă doar, întrucât cantilena diafană este întreruptă brutal de bufoneriile Despinei travestite în notar și de marșul militar – că până la urmă iubirea nu se poate exprima decât prin muzică, întrupată în „făptura muzicală" prin excelență, prefigurată de Cherubino.

În *Così*, ca și în vocile femeilor din *Don Giovanni*, iubirea este mai puternică decât peripețiile scenice pentru că ea este de partea muzicii pure. Elvira, Donna Anna și îndeosebi Fiordiligi trăiesc experiențe extreme în care Iubirea nu-și recupereazä fidelitatea esențială decât în „relația amoroasă" muzicală – și metafizică – dincolo de orice suport întrupat, temporal. Să nu uităm că o dată cu Mozart și cu imensa sa operă de „muzică pură" pătrundem în ultimii ani ai secolului al XVIII-lea într-un univers al sacralizării muzicii, al unei muzici care se desparte – din multiple rațiuni – de ceea ce fusese până atunci suportul său sacral: liturghia catolică sau protestantă.

Dar ultima operă, *Flautul fermecat*, va situa în mod just, atât scenic, cât și muzical, problematica iubirii pe singurul plan pe care ea se poate dezvolta: planul religios sau mai degrabă inițiatic. Și poate că nu s-a insistat îndeajuns, exceptându-l pe excelentul Challey[23], asupra caracterului masonic insolit al acestei inițieri a cuplului. Stricta Observanță a baronului von Hund – căreia îi aparținea Fratele Mozart[24] – nu admitea inițierea feminină. Or, s-ar putea spune că, în *Flautul*, îndeosebi Pamina – mai mult decât neclintitul Tamino – este cea care trece prin emoțiile ini-

---

22. J.-V. HOCQUARD, *op. cit.*, p. 489.

23. Cf. L. CHALLEY, *op, cit.*

24. Cf. R. LE FORESTIER, *La franc-maçonnerie occultiste et templière*...cit.

țierii, iar probele inițiatice se confundă aproape întotdeauna cu „situațiile false": întâlnirea cu Tamino, aflat sub jurământul tăcerii, întâlnirea cu Sarastro care – precum Prospero din *Furtuna* – trebuie să simuleze extrema severitate. Duetul de dragoste, după „coralul figurat" al bărbaților înarmați, este într-adevăr lichidarea inițiatică a situației false, lichidarea „complexului lui Don Juan". Konstanze – al cărei nume constituie întregul program al acestei căutări! – punea problema incertitudinilor timbrului muzical, iar Pamina, după experiențele limită ale Elvirei și ale lui Fiordiligi, rezolvă această problemă. Sau mai degrabă muzicianul de geniu, iar muzicianul care este și un „inițiat", depășește problematica falsei situații întrupând-o muzical. Interiorizarea muzicală, adică resorbția timpului, încărcat de uitare și de schimbare, în „constanța" *tempo*-ului muzical statornicit în cantilena sopranei lirice în care senzualitatea rămâne, dar în care muzica impune fidelitatea... Iar fidelitatea, „constanța", duce mai curând la gravitatea, la religiozitatea iubirii decât la o „persoană" temporală. Nu putem să nu evocăm, referitor la această „constanță" ce triumfă muzical la Mozart, reflecția atât de profundă a lui Achim von Arnim: „În ce ne privește, noi nu înțelegem decât fidelitatea față de iubirea noastră, în mijlocul acestor destine terestre care n-ar trebui nicicând să copleșească spiritul cu realitățile lor superficiale..." Or, aici detașarea de realitățile superficiale ale lumii, ale secolului, ale intrigilor și chiar ale situațiilor libretului este operată de muzică și devine însuși simbolul *ethos*-ului triumfător al iubirii.

Să pătrundem, spre a termina, încă și mai tehnic în această transmutație muzicală. Ceea ce împovărează întreaga muzică lirică nu este faptul de a fi – ca și Eros! – fiica Sărăciei, ci mai ales a Expedientului. Din punct de vedere muzical, tot acest gen primejdios de ambiguu al operei – al „teatrului" liric – riscă să se cufunde în *pathos*-ul spre care îl atrag acțiunea dramatică și poetica sa pasională. În fond, această dilemă constituia nucleul întregii dispute declanșate între gluckiști și piccinişti: problema era pusă de cei din urmă în termenii acțiunii dramatice (traducerea scenică a „pasiunilor") de „pus în muzică". Gluck presimțea deja că opera trebuie să exprime ceva mai elevat muzical decât simpla estompare a punerii în scenă. Mozart, în mod cât se poate de conștient, va amplifica, va aprofunda viziunea lui Gluck: repulsia sa pentru *Opera Seria*, în care este etalată prea

multă muzică de la un capăt la altul al acțiunii, și gustul său marcat pentru *Singspiel* și *Opera Buffa*, unde dimpotrivă se face un clivaj între acțiunea rezervată scenelor vorbite, cu acompaniamentul recitativelor, și marile arii, sunt deopotrivă opțiuni ale geniului dramaturgic și muzical al Maestrului *Flautului fermecat*. Charles Gounod[25] nu s-a înșelat: o parte din geniul lui Mozart constă în delimitarea clară a acțiunii pure, ce se va exprima în scenele vorbite ale *Singspiel*-ului sau în *recitativo secco* din *Opera Buffa* care, potrivit admirabilei analize a lui Gounod, „corespunde tuturor acelor detalii scenice mărunte care intră mai curând în domeniul conversației decât în cel al dramei". Să spunem mai degrabă: care intră mai curând în aparatul existențial, verbal și scenic, decât în profunzimea sentimentelor și îndeosebi în muzicalitate. Dimpotrivă, *aria* este rezervată marilor tipizări etice, și în special Iubirii: ea o imobilizează într-un tempo muzical și sustrage timpului intrigii expresivitatea *ethos*-ului. Are prea puțină importanță dacă *aria* este monolog vocal sau ansamblu liric; ceea ce contează este faptul că ea se separă de reziduurile intrigii și ale acțiunii existențiale. Va fi necesară toată tensiunea geniului lui Richard Wagner, extrem de conștient de această problemă, pentru a menține pe același făgaș muzical acțiunea și efuziunea sufletelor și a sentimentelor, deși putem remarca în ale sale „opere romantice" și „drame lirice" unele diferențe între lungile narațiuni, în care pe un fundal evocator de laitmotive se desfășoară Lohengrin, Tannhäuser și îndeosebi Siegmund, Sieglinda sau Wotan, și dialogurile adeseori rapide în care acțiunea include suportul muzical.

Între aceste două grupuri de procedee expresive bine delimitate, unele dinamice, pasionale și limbute, celelalte statice și de o muzicalitate cvasipură, Mozart stabilește cu o prodigioasă dexteritate toate nuanțele intermediare: *recitativo accompagnato* care se precizează în pragul ariei, ansambluri romantice etc. Dar esențială în acest procedeu de separare al unei *aria* este, se pare, preponderența, dacă nu izbânda asupra lui Poros, asupra Expedientului, atunci când Penia – această „divină" sărăcie în care excelează puritatea melodică a lui Mozart – își ajunge sieși, conferind accentelor unei *aria* precum *Aria castanilor* sau *Dove*

25. Cf. CH. GOUNOD, *Le „Don Juan" de Mozart*, ed. a II-a, Paris, 1890.

sono... a contesei acea umilință a iubirii numită tandrețe. Dintr-o căutare platoniciană încă tensionată de Expedient, Iubirea – *Agapè* mai curând decât *Eros* – se imobilizează într-o jubilație atemporală. Încununarea lirismului mozartian este într-adevăr cucerirea tandreței muzicale dobândite în pofida problemelor Iubirii occidentale. Putem scrie, în sfârșit, că la Mozart tandrețea este fiica Muzicii și a Sărăciei. În interiorul Templului Luminii în care au pătruns Pamina și Tamino se poate înălța ultima frază a ultimei cantate (K. 623) *Elogiul prieteniei*, „aici orice dorință este alinată..." Dar aici nu este oare deja faimosul *Das Mitleid* (compasiunea) pe care Parsifal îl instaurează ca normă a mântuirii în ultima dramă wagneriană?

Ceea ce vroiam să arătăm prin acest studiu prea scurt este faptul că semanticitatea muzicii există dincolo de cuvintele oricărui libret, ale oricărui poem chiar, posibile. Ea nu trebuie căutată nici în imitarea obiectivă a naturii, nici în procedeele calchiate după cele ale dramei teatrale, căci ea cuprinde conceptele și sentimentele unei dimensiuni suplimentare – ale unei dimensiuni transcendente în raport cu timpul, spațiul și drama cotidiană. Paradis muzical ce situează sentimentele, mișcările umane pe planul superior al propriei lor comprehensiuni. Lecția oricărei muzici elevate – și Mozart este una din culmile muzicii – este aceea de a ne oferi dubla dovadă că, pe de o parte, diferențele, opozițiile – a căror paradigmă este antagonismul sexelor – se pot armoniza, iar pe de alta că faimoasa „non-semanticitate", într-un context atât de expresiv ca arta sunetelor, face întrucâtva din transcendență – din „indicibil" – o experiență trăită în mod concret.

Capitolul VII

PĂCATUL LUI ORFEU: OPERĂ ŞI FAST

Atunci când sociologul ia loc la etajul doi al galeriilor Palatului Garnier, ale Scalei, ale Teatrului Balşoi sau mai modest în acele săli luxuoase „à l' italienne" pe care epoca celui de-al Doilea Imperiu le-a lăsat moştenire Europei, el nu va trebui să uite vreodată că acest comportament sociocultural pe care-l studiază nu se reduce nici la banalităţile surprinse pe viu printr-un chestionar completat de un eşantion semnificativ de spectatori, de plasatoare sau de maşinişti[1], nici la prejudecăţile şi „metaforele" dictate de umorile ideologice instituite. Opera este un fenomen cultural ale cărui structuri şi funcţionări muzicale, arhitecturale, decorative, ale cărui practică şi comportamente sociale aferente depăşesc cu mult simpla abordare sociografică sau ideologică. Obiectul „operă" (confuzia în franceză este semnificativă) este desigur o operă a unui geniu muzical bine caracterizat. Ea este constituită, de asemenea, dintr-o serie de practici sociale: orarele spectacolelor, selecţia temelor, arhitectura sălii, disputele estetice care nu sunt indiferente. Nu, opera nu este un „lucru" simplu, ci un sistem complex, expus în timpul istoriei, intensificat sau minimalizat potrivit epocii sau împrejurărilor.

Dacă opera – ca orice fapt social – nu este un lucru, ea nu este pasibilă nici de o abordare cantitativă sumară. Orice demers sociologic eşuează, aşa cum ştim, în faţa faimoasei

1. Încă o dată, nu neglijăm nicidecum abordarea sociografică: am practicat-o noi înşine în preliminariile multor anchete. Cf., în special, ancheta noastră: „Un théâtre de province et son public", în *Annales du Centre d'Enseign. sup. de Chambéry*, 1964, pp. 137-171.

probleme de apreciere puse de Durkheim: realitatea socială a Atenei din secolul al V-lea rezidă oare în nemuritorul Socrate sau în judecătorii, deveniți anonimi prin uitare și uzura timpului, care l-au condamnat la moarte? Metafora mecanicistă reificantă nu este dublată oare de o altă metaforă, pe care Sorokin ar taxa-o drept „quantofrenică", prin care pădurea ascunde în final specificitatea arborelui? Dacă indicele IFOP era calculat în epoca basmului *Piele de măgar*, pariem că el ar fi înregistrat mult mai puțini amatori, mult mai puțini indivizi cunoscând termenul și tema operă decât ar recenza astăzi la ieșirea unei guri de metrou (alta decât stația „Opera" desigur!). Și aceasta pentru că, după cum se pare, în știința omului *intensificarea* unui fapt depășește cu mult amploarea sa extensivă, cantitativă? Iar intensitatea este tocmai ceea ce marchează încărcătura afectivă a pregnanței arhetipale. Socrate este cel care reprezintă Atena, iar nu ucigașii săi. Se poate spune chiar că Socrate cel glorificat, intensificat de Platon contează într-adevăr, și nu victima nefericită, acuzată de impietate. Istoria – Știința omului – există din punct de vedere antropologic mai ales prin „cântecul" său și nu atât prin entropia sa. Ce ne pasă, în fond, dacă Socrate – ca „orice om" – este muritor?

Mai mult, un fenomen sociocultural nu devine fenomen de masă sau de medie statistică decât în momentul în care își pierde majoritatea „potențialităților" – ar spune Lupașcu – semnificative și trece din domeniul interesului, și chiar al pasiunii, semnalat de „dispute", în acela al unei actualizări* obișnuite și mașinale. Prea adesea – așa cum a arătat Alain Girard, maestrul în statistică –, statisticianul nu filtrează prin grila sa cantitativă decât ceea ce e mai nesemnificativ, întrucât este comun. Mediile confortabile nu sunt decât semnele exterioare ale bogățiilor sensului. Trebuie să evităm metafora mercantilă – devenită ulterior regula eticii electorale – ivită din preocuparea unui fermier general[2].

---

* Autorul folosește, aici și în continuare, verbul *a actualiza* în sens filosofic (a face astfel încât ceva să devină real, parte a lumii reale), pornind de la contrastul dintre *actualitate* și *potențialitate* (ceea ce există de fapt, sau în mod real, și ceea ce ar fi putut sau ar putea exista). Cf. S. BLACKBURN, *Dicționar Oxford de filosofie*, București, Editura Univers Enciclopedic, 1999 (N. tr.).

2. Lavoisier, în calitate de fermier general, este cel care a „inventat" statistica. Cf. A. GIRARD și P. CLERC, „Nouvelles données sur l' orientation scolaire au moment de l' entrée en sixième, în *Population*, 19, 1964.

Desigur, suntem pe deplin conştienţi că asemenea afirmaţii deranjează, nu numai o liturghie scientistă bine stabilită, ci şochează, în pofida lor, morala egalitară şi dogma „Voinţei generale", sacrosanctă începând cu Rousseau. Termenul „elitism", devenit în zilele noastre injurios, să-l utilizăm, aşadar, pe acela de „minoritate activă". Observarea obiectului social demonstrează că nu cel mai mare număr de adeziuni, de cunoştinţe – provocate mai mult sau mai puţin de un „chestionar" (care nu e niciodată, dar niciodată, inocent) – degajă semnificaţia socioculturală, ci pătrunderea sa la nivelul agenţilor de decizie ai aparatului social global, pătrunderea sa dublată de „convergenţa" agenţilor decizionali[3]. Minoritate, extrem de „activă", pe care o vom numi aici „Suveranul" pentru a nu ceda proastei deprinderi la modă care fantazează asupra „Puterii", această cumplită lume străveche a dezamăgirilor noastre democratice. Tocmai această pregnanţă a unui fapt sociocultural la nivelul unui număr restrâns de agenţi de decizie constituie un fapt sociocultural semnificativ şi îi marchează *intensitatea*.

Aşa se întâmplă cu obiectul complex care este opera. A existat, desigur, din punct de vedere statistic, o importantă operă înaintea operei, dar adaptată moravurilor „banale" şi fără recunoaştere socială. *De facto*, cu mult înainte de a fi numit, cu mult înainte de a suscita dispute aprige şi de a fi recunoscut de minoritatea activă ce conducea aparatul social, un „teatru reunind deopotrivă drame, cântece, dansuri, simfonii, decoruri, maşinării...", potrivit definiţiei lui M. Brenet[4], a existat într-adevăr. Tragedia antică, „misterele" liturgice medievale, muzicile de scenă ale divertismentelor regale şi ale acelor *masks* engleze, baletele de curte par să constituie efectiv un repertoriu de lucrări de operă înaintea operei. Îndeosebi în Europa creştină, „Patimile" au fost tutorele cultural al „Cântecului dramatic" deja trasat de cărţile Evangheliilor: distribuţia rolurilor între diferiţi cantori este curentă încă din secolul al XIV-lea. Bineînţeles, epoca aşa-numitei *devotio moderna* – adică,

---

Cf. lucrarea lui R. BOUDON, *L'inégalité des chances*, Paris, A. Colin, 1973, ca şi preţioasele şi totodată judicioasele sale remarci din *La logique du social*, Hachette, 1979, nr. 220-224.

3. Despre această „convergenţă" sau „confluenţă", cf. teoria noastră a „bazinului semantic", în *Eranos Jahrbuch*, vol. 53, 1984.

4. M. BRENET, *Dictionnaire pratique et historique de la musique*, Paris, 1926.

în mare, secolele XIV, XV și XVI – va fi avidă după aceste drame religioase cântate. Pe scurt, punem rămășag că un releveu statistic al operelor anonime din secolele al XII-lea și al XIII-lea, ca și al operelor posterioare ale lui Obrecht, Paolo da Ferrara, Rupo, Manfredo Barberini Lupus, Paolo Isnardi etc., ar putea indica foarte bine că genul operă exista în mod masiv cu mult înaintea operei! Dar el exista, ca să spunem așa, în stadiul de răspândire statistică banală, cel mai adesea anexat cântului bisericesc. Lucrări numeroase, chiar populare, dar lipsite de acea „empatie"[5] care le-ar fi singularizat în raport cu contextul religios și liturgic. Dacă am vrea să utilizăm terminologia lui Lupașcu, am spune că drama lirică era „actualizată", ea nu căpăta relieful unei „potențializări", privilegiindu-și și repertoriindu-și personajele sale singulare, adică „renunțând" la eul său actualizat.

În ultimii ani ai secolului al XVI-lea și în primii ani ai secolului al XVII-lea, cu Cavalieri, Caccini, Cavalli, Peri și Monteverdi se manifestă cu o rapiditate remarcabilă conștientizarea potențialităților operei. Această promovare nu are nimic cantitativ, iar la începuturile sale de-abia dacă este calificată în mod diferit, fiind greu de precizat ceea ce distinge primele „opere", cele ale lui Caccini și Cavalieri, de acele *Intermezzi* compuse la Camerata Fiorentina în anii 1580-1590. Adevărul e că această originalitate specifică operei incipiente este subit intensificată de „minoritatea activă" care guvernează deopotrivă societatea politică și societatea artistică și muzicală. Există aici o „confluență" – așa cum am definit-o în altă parte[6] – care facilitează la muzicieni și la comanditarii lor conștientizarea obiectului „operă". Fără a uita, în arierplan, triumful – trecător: până la Tratatul din Westfalia în 1648 – al Contrareformei

5. Cf. noțiunea de „empatie" la R. BOUDON, *La logique du social*, p. 227. La drept vorbind, empatia este dublă: datul social nu capătă sens, pe de o parte, decât dacă el este legat de o „acțiune" singulară (sau singularizată), pe de altă parte, atunci când cercetătorul își poate convinge cititorul că în aceleași împrejurări el ar fi „acționat" în același mod. Acest din urmă tip de empatie este vechiul concept de „comprehensiune". Cf. W. WORRINGER, *Abstraction et Einfühlung, contribution à la psychologie du style* (1907), trad. fr., Paris, Klincksieck, 1978. Cf. P.TACUSSEL, „L'esthéthique vue du social. Pour une fin de siècle au sens figuré", în *Sociétés*, nr. 16, Masson, 1987.

6. Cf. G. DURAND, art. cit., în *Eranos Jahrbuch*, vol. 53, 1984.

și supralicitarea ornamentală, spectaculară a artei numite baroce. Intensificarea culturală care semnează actul de naștere al operei este marcată nu atât de proliferarea autorilor, inițial în Italia, apoi – *via* venețieni – în Germania, în Anglia și în Franța (după lunga și îndârjita opoziție a adepților Frondei față de tot ceea ce putea veni pe urmele lui Mazarin...), cât mai ales de calitatea muzicală și inventivă a creatorilor operei și de calitatea politică și socială a celor care o vor adopta, în cadrul disputelor pasionate, o vor „sponsoriza", am spune noi astăzi, și o vor promova. Opera – așa cum o indică și numele său: veritabil substitut al Marii Opere alchimice – trezește interesul Suveranității, devine suverană.

În Italia, geniul lui Monteverdi și cele 15 opere ale sale, îl eclipsează de departe pe cel al lui Caccini și Peri; în Franța – cu nuanțele de gen ale comediei-balet sau ale tragediei muzicale –, dictatura marelui Lully (25 de tragedii și comedii-balete, 30 de balete) în primii ani ai secolului al XVIII-lea, apoi prestigiul lui Rameau (30 de tragedii, comedii, opere-balete), preluat de germanul Gluck (31 de „opere italiene", 20 de „opere franceze" și balete) jalonează secolul operei cu creații prestigioase și dispute aprinse. În Anglia, mai întâi Purcell (18 „muzici de scenă" și *masks*) în secolul al XVII-lea, apoi Händel (36 de opere) în secolul al XVIII-lea sunt cei care intensifică genul atât calitativ, cât și cantitativ. În Germania, după colosala și inegalabila producție a operelor vocale ale lui Bach (250 de cantate religioase, 70 de cantate profane și îndeosebi cele 4 *Patimi* – îndreptățită revenire a influenței operei asupra artei sacre – și oratoriile de Crăciun, de Paști și de Înălțare), secolul Luminilor se încheie cu cele 25 de opere ale lui Joseph Haydn și cele 20 de opere ale lui Mozart...Ce să mai spunem despre faimosul libretist Metastasio a cărui viață și producție acoperă tot secolul al XVIII-lea (1698-1782), iar 27 din ale sale „*drammi per musica*" au fost reluate de zeci de ori de către compozitori: de 68 de ori *Alexandru în India*, de 80 de ori *Artaxerxes*, de 55 de ori *Demofoonte*, de 53 de ori *Olimpiada* etc., fără a uita *Clemența lui Titus* – celebră în versiunea lui Mozart – care va fi reluată de 41 de ori...

Acestei intensificări a genului de către cei mai mari muzicieni ai secolelor XVII-XVIII îi corespunde intensificarea cercurilor ideologice și a teoreticienilor literari la

nivelul „minorităţilor active“ ale clasei politice. Atunci când se naşte opera la Mantova, la Florenţa şi la Roma, domneşte papa Clement al VIII-lea – un Aldobrandini de origine florentină –, admiratorul lui Tasso; după cinci ani, pe tronul papal se suie fastuosul Paul al V-lea, protectorul lui Guido Reni, constructorul Bisericii Santa Maria della Vittoria, ornată de Bernini, al acelei Fontana Paola de pe Gianicolo, şi îndeosebi cel care i-a încredinţat arhitectului Maderna sarcina realizării faţadei Bazilicii San Pietro. Fastului lui Paul al V-lea i-a succedat – după un scurt interregn al lui Grigore al XV-lea – fastul lui Urban al VIII-lea Barberini, prietenul lui Galilei (Galilei al cărui tată, să nu uităm, era muzician la celebra Camerata Fiorentina), prietenul lui Bernini, constructorul Castelului Gandolfo şi îndeosebi al exemplarului Palat Barberini, ca şi al nu mai puţin exemplarului teatru. În sfârşit, să reamintim că nepoţii acestui papă şi protejatul lor, cardinalul Mazarin, exilat în Franţa (după nefericitul război pentru cucerirea districtului Castro purtat împotriva familiei Farnese), sunt cei care au introdus la Paris entuziasmul pentru operă... Acest „partid italian“ a devenit în special protectorul viitorului şef al intendenţei şi compozitor al Camerei regale: Jean-Baptiste Lully. Cariera acestuia din urmă ilustrează foarte bine ceea ce numim aici „intensificarea“: micul florentin, mai întâi chitaristul lui Grande Mademoiselle, se raliază în 1652 facţiunii regelui, iar Ludovic al XIV-lea dansează atunci în baletele protejatului său şi, consacrare supremă – în compania Anei de Austria şi a Mariei-Tereza – este „martor“ şi semnează la căsătoria şefului intendenţei. Acesta din urmă îşi asociază colaborarea celor mai ilustre nume: Molière, Corneille, Racine, veritabilă constelaţie a celor mai mari nume ale Marelui Secol.

Astfel, atât prin cantitatea lucrărilor – cca 1000 de opere create între 1600 şi 1750 –, cât şi prin calitatea compozitorilor şi empatia „minorităţilor active“ care conduc istoria epocii (în culisele, sau în avanscena acestei *aria* a istoriei care este opera, există Războiul de Treizeci de Ani, Fronda, afacerea Janseniştilor, Tratatul din Westfalia urmat, după patru decenii, de revocarea Edictului de la Nantes...), opera beneficiază din secolul al XVII-lea până în secolul al XVIII-lea de cea mai notabilă „intensificare“ socioculturală şi să adăugăm: în cultura franceză care va deveni până la Tratatul de la Viena fruntea şi spada întregii Europe.

Această „intensificare" a operei avea să se reproducă în mod curios în a doua jumătate a secolului al XIX-lea. De unde primejdia unei interpretări istorico-sociale consacrate metaforelor biologice ale creșterii sau ale declinului[7]. Ar însemna să denaturăm adevărul, considerând drept scleroză de „arheologie lirică" perioada generației de la 1848 (născută la începutul secolului: Berlioz 1803, Verdi și Wagner 1813, Offenbach în 1819, fără a-i mai adăuga pe Gounod, născut în 1818, și pe Smetana în 1824 etc.) și apogeul anilor 1870-1900, când ea se conjugă cu generația de la 1870 (Ceaikovski născut în 1840, Musorgski în 1839, Borodin în 1834, Boito în 1842, fără a-i mai adăuga pe Saint-Saëns, născut în 1835, pe Massenet, în 1842, Bizet în 1838 etc.) și când, una după alta, sunt create opere lirice majore precum: *Boris Godunov* (1869-1874), *Cneazul Igor* (1890), *Evgheni Oneghin* (1879), *Don Carlos* (1867), *Aida* (1871), *Othello* (1887), *Falstaff* (1893), *Troienii* (1863), neuitând *Pericola* (1868), *Frumoasa Elena* (1864) și *Povestirile lui Hoffmann* (1881)... fără a mai ține seama de apariția și de largul ecou al „dramei lirice": *Tristan* (1865), *Maeștrii cântăreți* (1868), imensa *Tetralogie* (1869-1876), *Parsifal* (1882).

Nu, sfârșitul secolului al XIX-lea nu poate fi taxat, așa cum o face P.-J. Salazar, nici prin calitatea, nici prin cantitatea, nici prin atitudinile sociale și intensificările manifestate drept „ultima perioadă" a operei sau drept „arheologie lirică" repetitivă. Ne aflăm aici, dimpotrivă, într-o epocă de intensificare în care cele mai mari nume ale muzicii, Verdi în Italia, Wagner în Germania, Berlioz în Franța, Musorgski în Rusia primesc sprijinul cel mai intens din partea minorităților conducătoare: în Franța, al Doilea Imperiu are onoarea să declanșeze competiția unor arhitecți prestigioși, Rohault de Fleury, Viollet-le-Duc și Garnier pentru construirea Operei din Paris (1860-1861). *Festspielhaus*-ul de la Bayreuth (1876) li se datorează deopotrivă lui Richard Wagner și lui Ludovic al II-lea al Bavariei. Pomposul Palat Garnier, cu insolenta sa scară principală după proiectul mai funcțional al lui Viollet, echilibrează ca templu al fastului – dacă nu al „plăcerii delicate"[8], așa cum scrie un contemporan – acele „monumente ale mun-

7. Așa ceva pare să i se întâmple lui P.-J. SALAZAR, *Idéologies de l'opéra*, PUF, 1980.

8. C. DALY, „Concours pour le Grand Opéra, note introductive", în *Rev. gén. de l'architecture*, Paris, 1861.

cii" care sunt marile gări londoneze. În vreme ce *Don Carlos* este creat în fastuoasa sală a lui Garnier în 1867, *Aida* este comandată de Ismail Pașa pentru celebrarea deschiderii Canalului de Suez și a fost jucată în teatrul italian de la Cairo, inaugurat în 1871. Libretul fusese inspirat de marele egiptolog francez Mariette. Așadar, se produce din nou o focalizare a factorilor de decizie politică, la fel ca în secolul lui Ludovic al XIV-lea, adică secolul al XVIII-lea.

Dacă am vorbi în limbajul lui Spengler, am putea spune că al Doilea Imperiu (ca epocă europeană) este „contemporan" cu triumfurile Contrareformei și cu secolul lui Ludovic al XIV-lea, cu două veacuri și jumătate în urmă. Aceste două momente culturale, pe care le marchează suveranitatea operei, sunt punctele culminante a două societăți fastuoase: aurăriile și marmurile Palatului Garnier sunt comparabile ce cele de la Teatrul Scala realizat de Piermarini în 1776, iar un secol mai devreme cu cele de la Versailles. Desigur, potrivit teoriei lui Pareto, elitele au „circulat" în cursul celor trei Revoluții și celor două Restaurații, dar nepoții regicizilor din 1792 sunt cei care, un secol mai târziu, se instalează în lojile somptuoase, aurite și pline de cristale, pe care le ocupau ducii și marchizii Regenței. Proporțiile *Festspielhaus*-ului wagnerian – cu romanticul său „abis mistic" și îndeosebi cu orientarea revoluționară a spectatorilor față de scenă, care modifică întru totul consensul „operei" – sunt identice cu cele ale Operei Margravilor de la Bayreuth construită de frații Bibiena (1748). Opera și lăstarul viguros al „dramei lirice" sunt pline de o viață debordantă, înfloritoare la sfârșitul celui de-al Doilea Imperiu.

Primele două obstacole epistemologice în calea oricărei sociologii de suprafață sunt reprezentate de adoptarea imaginii jocului de biliard – atât de îndrăgit de Malebranche! – și a unei metafore mercantile de fermier general. Al treilea obstacol și cel mai tenace, cel pe care îl denunțam în Introducerea noastră, este acela de a calchia orice schimbare după faimoasa metaforă biologică – veche moștenire laicizată a Arborelui lui Ieseu – în care vedem înșirându-se, pe un fir unidimensional al istoriei, germinația, creșterea, înflorirea – iar apoi declinul și moartea, atunci când dispoziția sociologică este pesimistă – fenomenului observat defectuos prin ochelarii unor ideologii tenace care datează – *via* Bossuet, Vico, Comte, Hegel și Marx – cel puțin din vremea „posterității" lui Gioacchino da Fiore. Or, trebuie cel puțin să afirmăm împreună cu Braudel, acest observator

perspicace și răbdător al lungilor durate istorice, că „civilizațiile nu sunt muritoare“[9]. La fel cum faptele sociale nu sunt niște lucruri, iar societățile nu sunt niște palmieri sau niște diplodocuși. Mai mult, contrar paleontologiei animale și vegetale care constată în mod frecvent dispariția unor specii, dar rămâne extrem de nesigură în privința reperării nașterilor și aparițiilor (să ne gândim la odiseea cronologică a hominizilor, care și-au văzut data de naștere retrogradând progresiv de la o jumătate de milion la douăsprezece milioane de ani!), istoria socioculturală înregistrează multe nașteri și foarte puține decese veritabile. Instituțiile sociale se pot prăbuși, dar obiceiurile, comportamentele culturale, gusturile și limbile dăinuie. Acestea sunt așa-numitele „disimultaneități“ ce-i scandalizează într-atât pe E. Bloch sau Adorno, dar care sunt în fapt produsul „memoriei“ culturale cu fenomenele sale de negentropie* în cadrul resurgențelor „bazinelor semantice“ pe care le-am studiat în altă parte[10]. Nașterile și renașterile sunt pâinea seculară a devenirii socioculturale. Societățile nu există decât prin aceste potențialități de re-naștere care sunt tezaurele culturale, iar „decăderile“, atunci când sunt constatate, nu se sfârșesc niciodată...Pornind de la un anumit punct („În această zi, în acest loc...“), adeseori legendar sau puternic mitizat, precum cucerirea Bastiliei sau victoria de la Valmy, sau – referitor la subiectul care ne interesează – *Orfeo* de Monteverdi (intensificare primară în care se cristalizează, cum ar spune Stendhal, toate „direcțiile“ și „acțiunile“ sociale), se manifestă fluxul și refluxul aproape infinit al intensificărilor.

Perioada care se întinde de la moartea lui Mozart (1791) până la generația matură în 1850, în pofida unicei opere a lui Beethoven, în pofida celor 11 opere ale lui Meyerbeer, anterioare *Profetului* din 1849 ce inaugurează cele 4 opere în stil „Al Doilea Imperiu“, în pofida celor 7 opere și a celor 3 muzici de scenă ale lui Weber, Weber fiind însă genialul precursor al „dramei lirice“, este o perioadă de deflație a operei în raport cu cea precedentă și cu cea care

---

9. Cf. F. BRAUDEL, *Écrits sur l'histoire*, Flammarion, 1969, și critica feroce a evoluționismului social la J. SERVIER, *L'homme et l'invisible*, Imago, ed. a II-a, 1980.

* Entropie negativă (N. tr.).

10. Cf. G. DURAND, în *Eranos Jahrbuch*, vol. 53, 1984, *op. cit.*, și „La sortie du XX[e] siècle“, în *Pensées hors du Rond*, La Liberté de l' Esprit, Hachette, 1986.

îi succede. Neoclasicismul stilului Empire și al Monarhiei din Iulie nu este decât un moment de deflație sau chiar de interiorizare a fastului. Acest stil nu are nimic în comun prin semnificațiile sale cu „clasicismul" lui Mansart, Bernini sau Le Brun. În ciuda pompei puțin forțate a sărbătorilor revoluționare și ale Imperiului[11], accentul romantic cade mai degrabă asupra dramatismului epopeii și a intimismului romanesc și poetic. Napoleon îl citește pe Ossian. Contrastul care animă primii cincizeci de ani ai secolului al XIX-lea opune acest pseudo-neoclasicism – această economie a efectelor demnă de Grandet, de Părintele Saurel și (de ce nu?) de strâmtoratul Bonaparte – elanului intimist al romantismului. Dar aici nu avem nicidecum de-a face cu o „polemică" a aparențelor așa cum era cea din secolul precedent între gluckiști și picciniști, așa cum va fi rivalitatea dintre Garnier și Viollet-le-Duc. Acest secol pe cale de a se naște, această societate fărâmițată au prea multe idei și sentimente învolburate pentru a acorda atenție decorului și chiar acelui *decorum* al aparenței. Costumul Stării a Treia este sever, puțin trist și va duce la uniforma burgheză și neagră stigmatizată de Daumier. În măsura în care își va renega secolul și patria franceză Stendhal va fi – mai mult decât un simplu „romanticist" – „adoratorul" lui Cimarosa, al lui Mozart și al libretistului Metastasio, tot așa cum va reînvia nostalgic în *Cronicile italiene* secolele Renașterii. Într-adevăr, jumătatea de secol „romantic" este constituită mai mult din contraste de idei clasice, raționale, economice, burgheze și de idei intimiste, baroce, „artistice", liberale. Jumătate de secol al ideologilor, al ideologiilor și al dialecticilor. Secol de care Stendhal va avea oroare.

Drama romantică, contrar tragediei și comediei-balet „clasice" (să ne gândim la *Burghezul gentilom*, la *Esther*, la *Athalia*), trimite expresivitatea muzicală în sfera muzicii pure. În mod extrem de curios, de-abia în a doua jumătate a secolului vor fi transpuse în muzică unele drame, unele teme romantice precum *Faust, Mignon, Werther, Povestirile lui Hoffmann, Trăsura Sfântului Sacrament* sau chiar *Carmen*. Primele patru decenii ale secolului asistă deopotrivă la „bătălia" pentru *Hernani* și la extinderea formei-sonată – instituită în secolul al XVIII-lea ca o contracarare sonoră a exhibiției lirice –, a simfoniei, a concer-

11. Cf. R. BOURGEOIS, *Chateaubriand et la littérature empire*, Masson, 1972.

tului, a cvartetului și în final a „poemului simfonic". Istoria și sociologia operei trebuie să țină seama de acest ciclon, de aceste „presiuni joase" romantice în domeniul fastului scenic. „Epoca de după Mozart" asistă la prodigioasa dezvoltare a muzicii pure, a muzicii de cameră, a instrumentului romantic prin excelență: pianul lui Beethoven, al lui Chopin, al lui Schumann, a *lied*-ului lui Schubert. Ce pondere au laborioasele *Die Verschworenen* sau *Der Vierjährige Posten*, sau chiar *Claudine von Villa Bella* (în ciuda libretului de Goethe...), ale lui Schubert în fața sutelor de *lieder*? Ce pondere au cele 6 sau 7 „opere" ale lui Mendelssohn în fața celor peste 300 de *lieder* și a sutelor de cantate și oratorii? Cât despre Bellini, „muzicianul romantic" căruia Pierre Brunel i-a consacrat recent o frumoasă carte[12], cele zece opere ale scurtei sale vieți nu sunt oare contrapunctul numeroaselor sale piese vocale de muzică religioasă și profană, iar *bel canto*-ul al cărui mare reprezentant este acest muzician nu e oare o paradoxală interiorizare a sentimentului în și prin tehnica vocală? „Imperiul pasiunii" romantice depășește la Bellini, ca și la Schubert simplul fast al teatralității. Pe căi diferite, *bel canto*-ul și *lied*-ul rămân în afara spectaculosului.

Romantismul, așa cum a arătat Michel Le Bris[13], este momentul interiorizării. Factorii de decizie sociali – fapt atestat de opera lui Balzac – sunt de partea unei burghezii rudimentare, niște unchiași Grandet, niște țărani parveniți ai Revoluției Franceze. Artistul este suspect, mai întâi avangardist pentru a deveni ulterior „blestemat". Arta intră în orgoliosul ghetou al artei pentru artă. Nici Bonaparte, nici Ludovic al XVIII-lea sau Carol al X-lea nu se suie pe scenă pentru a face pe balerinii. Dansul însuși, după cadril, se va refugia, o dată cu valsul, în intimitatea celor doi parteneri.

„Contemporaneitatea" operei secolelor XVII-XVIII și a celei din vremea celui de-al Doilea Imperiu nu ține de un fel de alternanță – un soi de *vis intrinseca* – precum cea atribuită de Eugenio d'Ors[14] în teoria sa a „eonilor", a unor entități, barocă și clasică, ce s-ar succeda din secol în secol. De asemenea, nu putem urma sistematizarea lui

12. Cf. P. BRUNEL, *Vincenzo Bellini*, Fayard, 1981.
13. M. LE BRIS, *Journal du romantisme*, Skira, 1981.
14. E. D'ORS, *Du Baroque*, trad. fr., Gallimard, 1935. Cf. H. WÖLFFLIN, *Principes fondamentaux de l'histoire de l'art* (1915), trad. fr., Gallimard, 1968.

Wölfflin ce opune linearitatea clasică și picturalitatea barocă, planul și profunzimile, „formele închise“ și „formele deschise“, multiplicitatea și unitatea, în sfârșit luminozitatea clasică și obscuritatea. Referitor la acest ultim aspect, remarcăm adesea cu regret eroarea care constă în a aplica propriile noastre categorii structurale[15] – „diurnul“ și „nocturnul“ – unei alternanțe stilistice a istoriei socioculturale. De această dată, substanțialismul cultural, sau culturalismul, așa cum l-a cunoscut acea *Volksoziologie*, este cel care amenință din nou ancheta antropologică. Într-adevăr, ceea ce constituie viabilitatea unei culturi, și chiar a unei societăți, este echilibrul lăuntric al marilor structuri arhetipale: există un aspect nocturn, o „lumină întunecată“ clasice (să ne gândim la Georges de La Tour...) și o lumină barocă pe care o ilustrează foarte bine Rubens după Veronese. La marii artiști totul este o chestiune de „dozaj“, însă totul rămâne fundamental plural.

La drept vorbind, ceea ce poate alterna în devenirea unui ansamblu sociocultural sunt nu atât atitudinile arhetipice, care sunt complementare și antagonice precum Apollo și Dionysos în Grecia nietzscheeană... – căci un moment cultural monopolizat de o singură structură ar fi „mortal“ –, cât angrenajele de atitudini și de opinii „sociale“. Aceste ansambluri ce constituie în psihicul colectiv niște mituri ale epocii. Alternanța dialectică nu se mai face între clasici și baroci: o atestă deopotrivă Marele Secol și Palatul Garnier (și de ce nu Grand Palais sau Gara de Est?): în care se asociază colonadele neoclasice și elanurile statuilor „baroce“ ale lui Carpeaux.

Alternanța ce marchează istoria are loc mai degrabă între epoci cu atitudini sociale de parcimonie, de restrângere a aparenței – adică epoci în care ansamblul stilurilor oficiale devine sever, moralele devin intimiste și lirice, iar politicile pragmatice –și epoci generoase în fast, în glorificări somptuoase ale aparenței. Aurăriile marelui foaier al Palatului Garnier, și în mod încă și mai explicit cele de la Castelul Linderhof al lui Ludovic al II-lea, corespund celor din Galeria Oglinzilor de la Versailles, tot așa cum perspectivele lui Le Nôtre le anunță pe cele ale lui Hausmann. Starea a Treia va prefera intimismul lui Greuze, neoclasicismul lui David, pe care-l va moșteni Imperiul.

---

15. Cf. G. DURAND, *Les structures anthropologiques de l'imaginaire* (1960), Bordas, 1980.

Am putea spune în termeni jungieni că există epoci introvertite și extravertite din punct de vedere social. Dar această tipologie nu acoperă integral o arhetipologie: există liziere de lumină în „iluminarea", inspirația, intuiția introvertitului și contraste de umbră, tenebre de teatru în atitudinea extravertită. Atunci când o cultură, ca și un individ, își reduce câmpul imaginar la o singură structură arhetipică se produce un blocaj sociocultural așa cum se produce un blocaj mental patologic. Desigur, un anume segment mitic (mitem) dobândește mai multă importanță în cutare sau cutare moment cultural observat, dar el este aproape întotdeauna compensat, în mitul însuși, de o secvență preluată dintr-un alt registru arhetipic: Omfale vine să contrabalanseze muncile lui Hercule. Lumina excesivă a lui Apollo are nevoie de orbirea lui Belizarie – temă reluată de nenumărate ori în pictura franceză din ajunul Revoluției – sau a lui Ossian. Și aici nu trebuie să ne lăsăm stăviliți de pseudodialectica barocului și a clasicului: ambele constituie – să spunem cu „clasicul" Bernini și cu „barocul" Borromini potrivit lui Germain Bazin[16] – două modalități conjugate ale unui comportament al psihicului social: fastul. Este foarte semnificativ că nu mai puțin de patru din cele cinci criterii[17] utilizate de Cl.-G. Dubois pentru a discerne „barocul" se aplică deopotrivă universului „clasic" de la Versailles și universului „baroc" al Palatului Barberini.

Iar Opera, prin intensificarea sa socială din secolele XVII-XVIII, ca și prin reapariția sa viguroasă de la sfârșitul secolului al XIX-lea, poartă semnătura acestui fast. Profunzimea ostentației vizuale a acestor momente socioculturale este „indicată" aici. Prea puțin contează dacă muzica ce exaltă aparența este „clasică", precum cea a lui Lully, Campra sau Rameau, sau „barocă", precum cea a lui Händel. De altfel, distincția este adesea dificilă, sau chiar imposibilă: Gluck să fie oare „clasic", prin economia sa de ornamente vocale, sau „baroc", prin accentuarea sentimentelor? Ce importanță are faptul că piccinіștii câștigă miza intensificării, în anii '80, împotriva gluckiștilor, așa cum cu trei decenii în urmă conta prea puțin lupta „bufonilor" împo-

16. G. BAZIN, *Le destin du baroque*, Hachette, 1968.

17. CL.-G. DUBOIS, *op. cit.*, „Gust pentru monumental", „dorința de a impresiona", „exprimarea bogățiilor universului", „suprapuneri decorative".

triva partizanilor operei „franceze". Ceea ce contează din punct de vedere sociologic este faptul că regele și regina sunt adepți pătimași, cel dintâi al operei *buffa* a lui Pergolesi, iar cea din urmă a tradiției lui Rameau. Ceea ce contează este faptul că Grimm satirizează opera „franceză" (*Micul profet din Boemischbroda*, 1753) și că favorita, Doamna de Pompadour, contraatacă cu Mondonville (*Titon et l'Aurore*, 1753) sau cu Rameau, și că Rousseau polemizează în mod deschis, prin intermediul *Enciclopediei*, cu Rameau și ia partea muzicii italiene într-un text violent (*Lettre sur la musique française*, 1753). Așa cum în 1777-1780, întreaga curte se ambalează în spatele celor cincizeci de opere ale lui Niccoló Piccini, iar secretarul Clădirilor regelui, Marmontel[18] (autorul a 30 de librete de operă) și Doamna de Pompadour îi iau partea împotriva lui Gluck care era susținut de fosta sa elevă Maria-Antoaneta (nu era el oare compozitor „Kaiserlich-Königlicher Hof"?).

Întreaga „minoritate activă" a literelor, a artelor, a politicii se angajează profund în aceste dispute care se referă la indicele privilegiat al fastului: opera. Sociologul trebuie să evite să se implice în gâlcevile ce animă epocile de intensificare. Ceea ce contează nu e ideologia sau motivația unui partid sau altul. Ceea ce contează este obiectul care suportă disputa. Aceasta este singura miză pe care trebuie să o aibă în vedere savantul, uneori împotriva tendinței cetățeanului politic! În caz contrar, avem de-a face cu o biată sociografie mioapă. Am putea încerca aceeași analiză, dacă am avea loc într-un singur capitol, în jurul celor treizeci și cinci de opere ale lui Verdi create în anii 1848-1860: inițialele compozitorului ridică masele italiene care aud în ele strigătul de raliere al *Risorgimento*-ului „*V*ittorio *E*mmanuele *R*e d'*I*talia". Autorul operei *Un Ballo in maschera* (1859) a devenit deputat, apoi senator al tinerei monarhii italiene. Și ce să mai spunem despre Wagner revoluționarul de la 1849, prietenul pasionatului Ludovic al II-lea, protejatul – ca și Verdi – al lui Napoleon al III-lea împotriva șovinismului imbecil al Jockey Clubului, dar și admiratorul lui Bismarck, prietenul lui Liszt, al lui Baudelaire, al lui Gobineau...? Dar nimic nu marchează mai bine această intensitate socioculturală a operei, în secolele XVII-XVIII,

---

18. J.-F. MARMONTEL, *Essai sur la révolution de la musique en France* (1777). Adoptăm ortografia Picci*n*i, și forma Picci*nn*i fiind admisă.

ca și în vremea celui de-al Doilea Imperiu, decât efectele sale asupra „infrastructurii": sala de spectacol.

În secolul al XVII-lea se trece foarte repede de la sala Teatrului Olimpic din Vicenza – copiată după Odeonul antic și constituită din gradene în fața unei scene – la Teatrul de la Tuileries, construit de Gaspare Viganari în 1662: aici sala capătă deja importanța insolită pe care și-o va păstra până în zilele noastre, iar spectatorul instalat în loji – un soi de mici scene ornate – devine la rândul său spectacol...Așa cum va remarca două secole mai târziu Viollet-le-Duc: „Vederea asupra asistenței este una din încântările spectacolului". Acest prototip al oricărui teatru de operă va fi imitat la Bayreuth, la Teatrul Margravilor, de frații Bibiena (1748), de Piermarini la Scala (1777), de Ange Gabriel la Versailles (1770), apoi de Viollet-le-Duc și de Garnier, acesta adăugând o a treia zonă de fast: faimoasa scară principală și marele foaier care ocupă singure o treime din imensul edificiu. Teatrul din Palatul Farnese realizat de Giambattista Aleotti, la Parma, reprezintă tranziția între teatrul „în stil antic" și noua concepție „în stil italian", tocmai în epoca lui Monteverdi (1617-1618).

Clădirea teatrului de operă este într-adevăr locul aparenței și al fastului generalizat: regi și prinți se suie pe scenă (Ludovic al XIV-lea s-a suit pe ea în peste douăzeci de spectacole), dar scena coboară în fiecare lojă, iar spectacolul continuă în foaiere și pe scările monumentale (Cazinoul din Paris va păstra această formulă...). Apogeul acestei teatralități este faimosul *Extaz al Sfintei Tereza* de la Santa Maria della Vittoria, unde Bernini plasează de ambele părți familia Cornaro spre a asista la scena mistică în două loji de teatru! Extrem de semnificativ este faptul că peste două treimi din „loji" nu sunt orientate spre scenă, ci sunt dispuse față în față pe cele două laturi mari ale sălii. Secolul al XIX-lea va inventa lornieta de teatru. Dar această tendință către spectaculozitate – pe care o sublinia deja teatrul de la sfârșitul secolului al XVI-lea în Anglia și tot teatrul „clasic" francez și spaniol de pildă – este considerabil întărită de intruziunea muzicii în cuvinte și în acțiune. În fond, toate gâlcevile pe care le suscită și le intensifică obiectul social operă, „bufoni" contra „francezi", gluckiști contra picciniști, wagnerieni contra verdiști, debussyști contra wagnerieni etc., nu sunt decât niște tentative de supralicitare a supra-aparenței ale cărei cuvinte devenite recitative sau

arii sunt amplificate de muzică și a cărei acțiune e subliniată tot de aceasta, „drama“ devenind coregrafie, chiar involuntară. De unde importanța și proconsulatul libretiștilor: să ne gândim la Metastasio (ale cărui 27 de librete vor servi în secolul al XVIII-lea la peste 1000 de opere!), la Quinault, la Galuppi (adaptatorul lui Goldoni!), la Da Ponte, Scribe, Meilhac și Halévy... Nu vom insista aici asupra acestei amplificări a fastului scenic pe care muzica o conferă textului și atitudinilor, veritabili coturni lirici, Cl.-G. Dubois, ca și Jean Rousset[19] reperând de altfel excelent în altă parte această „hiperbolă“ a teatralității în secolul al XVII-lea. Să notăm totuși că amplificarea cuvântului și a acțiunii prin frazarea muzicală este una din preocupările fundamentale ale secolelor operei: A. Pirro[20] a demonstrat că ea era practicată și de Bach, iar un recent colocviu de la Royaumont consacrat lui Rameau a relevat experimental strădania compozitorilor și libretiștilor de atunci în a colabora pentru crearea unui „limbaj“ nou...

Am vrea mai degrabă aici să pătrundem până în adâncimea lor acele momente culturale ale fastului, pe care le marchează în două rânduri intensificarea operei în societatea noastră europeană. Aici trebuie să învingem o ultimă metaforă-obstacol într-adevăr mercantilă: aceea care constă în a reduce un fenomen cultural la „prețul“ său, la infrastructura sa economică. Metaforă tenace[21] care, contrar entropiei biologice îndrăgite de Spengler, ar face din civilizația materială soclul suprastructurilor culturale. Ca și cum cultura era produsul direct al societății! Ch. Lalo se revolta deja împotriva acestei metafore. Malraux, după Unamuno, își punea, și el, problema „cântecului“ istoriei la fel de „adevărat“ ca și materialitatea evenimentelor. Bineînțeles, ocolim la rândul nostru acest obstacol epistemologic: cultura este la fel de producătoare de sens, inspiratoare a socialului, precum societatea este formatoare de cultură. Am putea afirma chiar că din devierea lor se naște „mișcarea“ – îndrăgită de Touraine – și însăși schimbarea socială profundă. Entropia istoriei face, desigur, să sufere

19. CL.-G. DUBOIS, *op. cit.*, și JEAN ROUSSET, *La littérature de l'âge baroque en France. Circé et le paon*, Paris, Corti, 1954.

20. A. PIRRO, *L'esthétique de J.-S. Bach*...cit.

21. Cf. cartea, deja citată, a lui P.-J. SALAZAR, *Idéologies de l'opéra*.

societatea, dar cântecul culturii fascinează istoria precum o irezistibilă „Marseilleză". Spre a surprinde în profunzimea sa sensul unei manifestări sociale, trebuie să apelăm la conținuturile culturii. Trebuie să terminăm cu „sensul unic" al infrastructurii materiale, sursa tuturor falselor determinisme. Așadar, este indispensabil să depășim constatările și contabilitățile istorice și sociologice printr-o mitanaliză[22].

Or, este foarte semnificativ că opera se naște în 1600 cu *Euridice* de Peri, cu *Euridice* de Caccini și cu paradigmatica *Favola d'Orfeo* (1607) de Monteverdi. Tot sub același semn al lui Orfeu se va situa reforma gluckistă din 1762 (*Orfeo et Euridice*), și la fel de semnificativ este faptul – așa cum am arătat pe larg în altă parte[23] – că sfârșitul secolului al XVII-lea și secolul al XVIII-lea „intensifică" în libretele lor de opere, de balete, de pantomime, mitul lui *Psyche.* Or, nucleul – „mitemul" central – al mitului lui Psyche, ca și al lui Orfeu este tragedia spectacularului și a aparenței. Așa cum spuneam în altă parte[24], există niște primejdii în clarviziune, care este compensată în acest caz de o etică a refuzului vederii și aparenței, o etică a învăluirii dacă nu a orbirii.

Stendhal, „adoratorul" lui Metastasio, nostalgicul îndeletnicirii de libretist, a fost extrem de sensibil la acest aspect. Psyche, ca și Orfeu, sunt pedepsiți pentru că au voit să vadă prea mult, în pofida poruncii zeilor. Circulația prea transparentă a informației este dublată atunci de orbirea lui Oedip, a lui Belizarie sau a lui Ossian...Dar cât de răspândit este acest mitologem – ca *a contrario* – în orice spectacol teatral și *a fortiori* în orice libret de operă! O enumerare exhaustivă ar fi necesară aici, inclusiv analiza celor mai apreciate librete ale lui Metastasio. De exemplu, *Clemența lui Titus,* care în aparență – ca și *Cinna sau Clemența lui Augustus* – nu e decât apologia plată a despotismului „luminat" (reluată de 40 de ori înainte de Mozart!), este capodopera *quiproquo*-ului – a adevărurilor „mascate" – între Titus și Vitellia. Ce să mai spunem despre operele

---

22. Asupra mitanalizei, cf. cartea noastră *Figures mythiques et visages de l'œuvre*, Berg, 1979.

23. G. DURAND, *L'âme tigrée*, cap. V: „Le regard de psyché", Denoël-Gonthier, 1980.

24. Am dezvoltat îndelung această meditație în capitolul II al celei de-a doua părți din *Le décor mythique de la „Chartreuse de Parme"*, „Psyché ou le complexe spectaculaire", J. Corti, ed. a II-a, 1971.

lui Mozart în care jocul ascuns/dezvăluit, subterfugiile măştilor (*Don Giovanni*), ale travestiurilor (*Così*, personajul Cherubino, finalul de la *Nozze*) este cvasiconstant? Şi Beaumarchais concordă cu Rossini în a-l deghiza pe Almaviva în soldat beat, apoi în profesor de muzică în actele I şi II ale *Bărbierului din Sevilla*...De altfel, Rossini supralicitează în privinţa deghizărilor în *Contele Ory*. Iar în perioada renaşterii operei, spre sfârşitul secolului al XIX-lea, dincolo de ipostaza lui Psyche trăită, de pildă, de Elsa de Brabant în actul III din *Lohengrin*, dincolo de utilizarea wagneriană a faimosului „Tarnhelm"* în *Tetralogie*, de deghizarea lui Wotan în pribeag în actul I din *Siegfried*, celebrul *Bal mascat* al lui Verdi este, pentru mai multe motive[25], paradigma deghizării (actul I, deghizarea lui Riccardo în coliba vrăjitoarei Ulrica...) şi a măştii...

Aşadar, chiar în nucleul celui mai semnificativ „produs" social al fastului, opera, transpare o nelinişte, o repunere în discuţie a *ethos*-ului aparenţei. Să subliniem îndeosebi importanţa acestei constatări: mitul este cel care explică în profunzime un anumit moment al unei întregi societăţi, al unei întregi societăţi definite istoric. Îndărătul spectacolului măştilor, dominourilor, travestiurilor – şi al acestei travestiri supreme care este muzica ce învăluie drama sau comedia –, tematica şi mitanaliza fac să se întrezărească brusc o îndoială, o repunere în discuţie. Pentru că, în final, sensul pe care-l poartă în adâncul său tragedia aparenţei este cel al neliniştii unei societăţi care – după fazele de interiorizare reprezentate de *devotio moderna* în secolele XIV, XV, XVI şi de intimismul romantic, ca şi după cruntele evenimente ale războaielor religioase, ale Terorii şi ale războaielor napoleoniene – îşi întemeiază etica şi a sa *epistemè* pe aparenţă. Faimosul păcat al unidimensionalităţii, atât de denunţat în zilele noastre – zilele noastre aşa de neoromantice! –, datează de la apariţia acestei nelinişti în secolele fastului. Este „păcatul lui Orfeu" care vrea să vadă totul, este păcatul Elsei care vrea să ştie totul, precum Psyche sau Semele.

---

* Glugă fermecată, conferind invizibilitate personajului care o poartă, în *Tetralogia* lui Wagner (N. tr.).

25. Această operă de Verdi s-a aflat în centrul intensificării politice care a provocat revolta din ianuarie 1858 la Neapole, aşa cum *Muta din Portici* de Adam a provocat Revoluţia belgiană...

Ajunşi aici, trebuie să semnalăm contextura paradoxală, deci veritabil antropologică, a indicelui sociologic pe care-l constituie opera. Conştiinţa colectivă (aş prefera să spun psihicul/Psyche, reunind conştientul şi inconştientul) a Marelui Secol sau a celui de-al Doilea Imperiu este modelată de valorile aparenţei în a sa *epistemè* carteziană sau pozitivistă, în strălucirea reuşitelor sale sociale, tehnologice (geniul lui Vauban, Le Nôtre, Colbert îl contrabalansează pe cel al lui Eiffel, Viollet-le-Duc), de etica fastului, dar ea se teme în final să nu reducă lumea valorilor la suprafaţa lucrurilor, la iluzia acelei *res extensa*. Şi dacă aparenţa, ostentaţia, fastul, „fenomenul", faptul nu erau în final decât iluzie? Şi dacă etica văzului şi a expunerii spre a fi văzut nu erau decât o perversiune? Să se fi manifestat cumva în ele un „efect pervers" al clarităţii şi al distincţiei?

Apariţia operei, a teatralităţii – şi în consecinţă a „complexelor" lui Psyche şi Orfeu – este contemporană (aşa cum am arătat în altă parte[26]) cu apariţia acelei *epistemè* opticiene a lui Galilei, Huyghens, Descartes, Loewenhoek sau Spinoza[27], la fel cum acea *epistemè* pozitivistă din secolul celui de-al Doilea Imperiu e contemporană cu progresele opticii care permit microbiologia lui Pasteur, dezvoltarea fotografiei, inventarea cinematografului – datând din 1895 –, dezvoltarea marilor lunete astronomice prin utilizarea analizei spectrale (1860, Kirchoff şi Bunsen). Aceasta pare să fie într-adevăr sursa angoasei şi a uimirii – veritabil *fascinendum* şi *tremendum* ce capătă o dimensiune semitică – atât în secolul al XVII-lea, cât şi la sfârşitul secolului al XIX-lea: pe măsură ce cucerirea aparenţei lucrurilor s-a dezvoltat, densitatea lor s-a diluat; consistenţa lor s-a aplatizat. Universul tinde să devină o suprafaţă, dar un corp care e doar o suprafaţă nu este oare imaginea amăgitoare a unei oglinzi? Fastul nu ar fi decât un decor?

Arta *trompe-l'œil*-ului contaminează deopotrivă faimoasele plafoane ale părintelui Pozzo sau *vanitas*-urile – ce-şi poartă aşa de bine numele! – lui David Bailly (1640-1660), sau chiar acele *ready made* ale mobilierului baroc, cât şi toate hiperrealismele de la sfârşitul secolului al XIX-lea: cel extrem de oficial al lui Whistler, dar şi minuţiozitatea lui Meissonier sau a lui Carolus Duran, şi poate efortul „realist" al impresionismului şi desigur al lui Manet.

---

26. G. DURAND, *L'âme tigrée*...cit.
27. Cf. M. MILNER, *La fantasmagorie*, PUF, 1982.

Dar *trompe-l'œil*-ul triumfă încă din secolul al XVII-lea în decorul de teatru, cu Ludovico Burnacini, Giacomo Torelli, Giuseppe Galli Bibiena, M.A. Cesti etc., iar în secolul al XIX-lea cu Circeret[28] și Joseph Hoffmann. În privința acestui aspect trebuie să notăm un detaliu tehnic care-și are importanța sa: insuficiența eclerajelor (lumânări, apoi tardiv becul Auer...) impune *trompe-l'œil*-ul care poartă în sine luminile și umbrele sale. Apariția proiectoarelor electrice va bulversa jocurile acestui hiperrealism. Să nu uităm că până la adoptarea electricității pentru iluminarea teatrelor, scena este slab luminată de niște simple lustre și de „rampă", iar sala rămâne luminată de lumânări în timpul întregii reprezentații, ceea ce face ca spectacolul să se desfășoare atât pe scenă, cât și în sală.

Tocmai în acest moment, viziunea asupra lumii și scara de valori ale unei societăți riscă să fie aplatizate la nivelul unidimensionalității aparenței. În psihicul colectiv există totodată o inflație „frenetică"[29] a celei din urmă: aparența instituie fastul, și o neliniște în fața acestei reduceri paranoice la „suprafață", de unde îndoiala asupra temeiurilor acelei *Weltanschauung* și chiar ale acelei *epistemè* a aparenței. Atunci se instaurează în această teatralitate absolută a operei ceea ce Morel[30] repera deja la nivelul simplei tragedii: o teatralitate a ambiguității. Fenomenul e atestat, desigur, de Calderón cu *Viața este vis*, de Corneille cu *Iluzia comică*, de Rotrou cu *Saint Genest*, și îndeosebi de toată afabulația operei ce și-a luat drept modele afabulațiile lui Shakespeare, Tasso, Ariosto. *The Fairy Queen* de Purcell, *Alcina* de Händel și, în sfârșit, miracolele din *Flautul fermecat* de Mozart, între sute de alte exemple, se referă la același univers imaginar. Dar să nu uităm și reveriile *Doamnei Bovary*, fantasmagoriile din *Ispitirea Sfântului Anton*[31], fastul din *Salammbô*, ce-și vor găsi ecoul în atâtea „ispitiri" din opera sfârșitului de secol XIX – de la *Irodiada* (1881) și *Thaïs* (1894) de Massenet și până la *Salome* de

28. Cei mai mari artiști au participat la intensificarea operei făcându-se decoratori: Watteau, Boucher, Lesueur, Moreau, Isabey în secolul al XIX-lea, fără a-l uita pe creatorul fotografiei comerciale, Daguerre.

29. În sensul bergsonian al termenului, cf. H. BERGSON, *Les deux sources de la morale et de la religion.*

30. Cf. J. MOREL, *La tragédie*, A. Colin, 1964.

31. Este semnificativ că CL.-G. DUBOIS a ales această temă a ispitirii Sfântului Anton la Callot, spre a ilustra sufletul barocului.

Richard Strauss (1905)...fără a le mai socoti pe marile ispititoare care sunt Manon Lescaut, „Traviata", Venus din *Tannhäuser*...– căci „realismul" teatralității aparenței suscită, excită, „ispitește" irealismul visului.

Paradoxul este evident în cadrul societăților aparenței, care o manifestă prin fast: ceea ce apare în final este oare într-adevăr criteriul valorilor, și anume al înseși valorii transparenței: adevărul? Acestea sunt, mult prea devreme, neliniștile constante ale unui Descartes, care nu poate diferenția – precum Sigismundo din *Viața este vis* – aparența visului de aparența stării de veghe. În societățile fastului se manifestă o nivelare a valorilor după etalonul aparenței care, mai curând sau mai târziu, suscită neliniștea: oare ne poate satisface o lume care nu este decât decor și teatru, sau un om care nu este decât travestiu, mască, minciună? Problema se pune deja la La Bruyère, la Molière, la Saint-Simon...

Adeseori, această teatralitate supremă care este opera va încerca să iasă din impas impunând verismul pe scenă: prin expresionismul decorului și al libretului, prin preocupări de ideologie filosofică. Dar aceasta va fi o operă sinucigașă. Sinucidere a fastului în care se complac adesea cei mai buni regizori ai noștri – Stanislavski și Antoine au făcut școală... Nu redundanța arheologică a operei secolului al XIX-lea este cea care marchează sfârșitul (*un* sfârșit, căci totul poate reîncepe într-un nou al Doilea Imperiu) operei, așa cum crede P.-J. Salazar abuzând de metafora biologică. Ceea ce eclipsează opera este, dimpotrivă, pierderea sensului său arheologic, istoric, pierderea fastului! O operă de „trei parale" nu mai este operă. Muzicienii și libretiștii s-au complăcut deja în verism. Berg, Menotti îndeosebi și chiar Debussy – din șovinism antiwagnerian! – optează pentru un anumit verism al situațiilor, un anumit modernism al intrigilor și o anumită trivialitate a limbajului...Și aceasta fiindcă societatea contemporană – ca și aceea din 1792 sau 1848 – nu mai este o societate a fastului. Paradoxul paradoxurilor: Zâna Electricitate, făcută pentru a ilumina aparența, tot așa cum dinamita bunului Nobel era făcută pentru apropierea popoarelor (prin săparea tunelelor!), este cea care, printr-un extraordinar „efect pervers", a permis misterul, solitudinea „sălilor obscure". Proiectorul și comutatorul au permis stingerea luminilor din sală și focalizarea unui fascicol strălucitor de lumină pe „ecranul" scenei, pe niște

decoruri care nu mai înșală ochiul. Desigur, aceasta este o revoluție cu consecințe incalculabile ce va duce la sala obscură de cinema și la izolarea intimistă a televiziunii[32].

Dar înainte de cinema, televiziune și electricitate, Wagner a fost precursorul revoluționar al acelui *theatron* a cărui piatră de temelie s-a pus la 2 mai 1872 – acea sală „pentru a vedea", așa cum scrie wagnerianul Schuré[33] – spre a-l cufunda pe spectator doar în spectacolul unic, doar în revelația unică a scenei unice. În epoca noastră se stabilește mai degrabă un clivaj strict: pe de o parte, societatea și „politica" spectacolelor, angrenate în inflațiile publicitare ale „aparenței", iar pe de altă parte, lăcașurile de reculegere estetică, al căror prototip a fost *Festspielhaus*-ul. Inaugurarea acestuia din urmă la 13 august 1876 – cu *Aurul Rinului,* dirijat de fidelul prieten evreu Hans Richter și în fața întregii Europe invitate: împărații Germaniei și Braziliei, regele Würtembergului (Ludovic al II-lea, regele Bavariei, asistase în ajun la repetiția generală), Bruckner, Mahler, Grieg, Ceaikovski, Vincent d'Indy, Saint-Saëns, Catulle Mendès, Schuré etc. – „dezvăluie lumii" „taina" (sunt chiar termenii pergamentului pus în piatra de temelie) care va transforma în mod vădit arta, și anume „drama lirică", în liturghia unei noi religii.

Să o spunem răspicat: dacă Wagner a înțeles ce revoluție estetică introducea „sala obscură" a *Festspielhaus*-ului, dublul prototip al oricărei săli obscure și al oricărui festival, fondarea Teatrului de la Bayreuth nu se poate confunda cu inflația „spectaculosului" pe care ne-au oferit-o cinematograful și forfota demagogică a festivalurilor. Este ridicolă afirmația lui Ernst Bloch din 1951, potrivit căreia Wagner și-ar fi ales în vremea noastră „mai degrabă Hollywood-ul decât Bayreuth-ul" și „că el ar fi un Walt Disney genial" (*sic!*). Dimpotrivă, la Bayreuth, Wagner are conștiința atingerii unui țel suprem, iar *Parsifal* – care *nu trebuie* interpretat decât la *Festspielhaus*, potrivit dorinței creatorului său – este „turnul ce domină, din înălțimea norilor, întregul edificiu al Nibelungilor" (scrisoare către Ludovic al II-lea, 10 octombrie 1874), țel întrucâtva comparabil cu înflorirea copleșitoare a muzicii pure la sfârșitul secolului

32. CL.-E. MAGNY, *L'âge du roman américain*, Seuil, 1948.

33. E. SCHURÉ, *Le drame musical. Richard Wagner, son œuvre et son idée*, Perrin, 1895.

al XVIII-lea, în paralel cu opera mozartiană. Cât de semnificative sunt aceste cuvinte, semi-butadă, semi-profesiune de credință, pe care ni le relatează Cosima (*Jurnal*, 23 septembrie 1878): „Mi-e groază de toată recuzita asta, de costume și de machiaj... după ce am creat orchestra invizibilă, mi-ar place să inventez și teatrul invizibil! – și...orchestra inaudibilă! – adăugă el, încheindu-și cu o glumă meditația amară..."

Wagner plăsmuiește în mod paradoxal o operă dramatico-lirică și un teatru din lemn și cărămizi care sunt – așa cum a remarcat profund Michel Guiomar[34] – fundamental „utopice", adică în sens etimologic (*u-topia*) de „nicăieri", trimițând la acel Altundeva care nu „mai este din această lume", ci aparține mai curând universului religiei. Desigur, orice fundație religioasă nu poate fi împiedicată să se exoterizeze și, la limită, să se secularizeze, așa cum s-a întâmplat cu „sala obscură" a cinematografului sau cu atâtea festivaluri. Nu este mai puțin adevărat că „sigilând" – cum se spune despre un profet că este „sigiliul" profeției – sfârșitul operei ca spectacol și fast, Wagner ajunge cu o luciditate extraordinară la ezotericul care proclamă, *hic et nunc*, prezența ascunsă a acelui Altundeva.

---

34. M. GUIOMAR, *Imaginaire et utopie, études berlioziennes et wagnériennes*. I: *Wagner*, Paris, J. Corti, 1976.

Capitolul VIII

MIT ȘI OPERĂ

INTERVIU CU MONIQUE VEAUTE*

MONIQUE VEAUTE: Gilbert Durand, sunteți un specialist de renume internațional în domeniul simbolurilor și al mitului. Pe de altă parte, ați consacrat o serie de articole operei și lui Richard Wagner, și am aflat în mod indiscret că ați realizat chiar câteva decoruri și puneri în scenă ale unor opere lirice. De aceea vă pun întrebarea: care sunt după dumneavoastră legăturile dintre mit și operă?

GILBERT DURAND: Aveți dreptate: am avut întotdeauna o pasiune pentru teatrul liric, iar dacă aceste „decoruri" realizate de mine nu sunt decât un foarte modest *violon d'Ingres*, nu e mai puțin adevărat că ele mi-au permis să pătrund în acest univers, ceea ce este mereu necesar atunci când vrem să vorbim cu onestitate despre ceva. În mod reciproc, le-am putea pretinde anumitor regizori să nu afirme, cu fanfaronadă naivă, că înainte de a monta *Ring*-ul ei nu auziseră nici măcar o măsură din Wagner! Totuși, ca un preambul la întrebarea dumneavoastră, ar trebui să expunem extrem de succint raporturile dintre mit și muzică în general. Ele au numeroase puncte comune care le îndepărtează deopotrivă de limbajul lexical ce trimite mereu la niște concepte. Non-semanticitatea muzicii, faptul că elementele sale nu trimit vreodată la un sens precizat conceptual, se întâlnește cu mitul, întrucât acesta din urmă nu se conceptualizează niciodată: el nu este decât purtător de imagini. Muzica și mitul nu se „trădează" printr-o traducere: ele nu se traduc, ci se interpretează, și astfel posedă o ti-

* Mulțumim direcției și redacției revistei *L'Avant-Scène Opéra*, ca și lui Monique Veaute și lui Philippe Godefroy, pentru că ne-au permis să reproducem acest interviu.

nerețe veșnică, sau mai bine zis, un prezent etern. Căci muzica și mitul nu se măsoară cu etalonul timpului cauzal, timpul amândurora fiind un *illud tempus*, adică o durată închisă asupra ei înseși și prin ea însăși, comprimată într-o clipă prezentă și eternă. Procedura acestei deveniri nu este demonstrativă: în mit, ca și în simfonie, nu e vorba de un trecut ce argumentează pentru „a provoca" un efect, o concluzie.

De aceea, nedemonstrând nimic, mitul, ca și muzica, „arată", „expun vederii" și auzului și, spre a arăta mai bine, repetă. Acestea sunt faimoasele „redundanțe" ale mitului, sau „reluările" muzicale ale temelor, și în special ale laitmotivului. Ajungem treptat la subiectul nostru, atunci când un expert al miturilor ca Lévi-Strauss recunoaște în Wagner pe „părintele incontestabil al analizei structurale a miturilor". Eu însumi am arătat în altă parte[1] complicitatea existentă între marii scriitori contemporani Proust, Faulkner și mai ales Thomas Mann (l-aș fi putut adăuga și pe Nietzsche) – care sunt mitografii noștri moderni! –și muzică. La Thomas Mann există o veritabilă obsesie a semnificațiilor muzicii, și anume a lui Wagner, pe parcursul întregii opere: *Doctor Faustus* bineînțeles, dar și acele contrapuncturi ale dramelor wagneriene care sunt *Micul Domn Friedmann* (avându-l ca model pe Alberich din *Ring*), *Sânge rezervat* (parodie a *Walkiriei*), *Tonio Kröger* și evident *Tristan* care se referă la *Tristan și Isolda*. Obsesia manniană, provocată de acela – Wagner – pe care Nietzsche îl denumea „bătrânul Minotaur", constă în întrebarea îngrijorătoare dacă enorma inflație muzicală a secolului al XIX-lea, al cărei rezultat extrem este formalismul muzical al lui Adrian Leverkühn, eroul din *Doctor Faustus*..., nu reprezintă cumva aceeași tendință care a cufundat Germania nazistă în „mâlul mitic originar"... Întotdeauna subzistă un hiatus între expresia literară, chiar în artificiul său poetic, și muzică. Desigur, mitul – așa cum remarca prietenul meu Mircea Eliade – s-a refugiat în imaginarul romanesc începând mai ales cu sfârșitul secolului al XVIII-lea, însă mereu cu un fel de handicap lingvistic. De aceea, în cazul romanului nu se poate vorbi – așa cum am făcut[2] – decât despre „decor

1. G. DURAND, „Le retour des immortels", în *Le temps de la réflexion*, Gallimard, 1982.

2. G. DURAND, *Le décor mythique de la „Chartreuse de Parme"*, J. Corti, ed. a III-a, 1983.

mitic". În schimb, muzica se cufundă total – şi poate hiperbolic – în „mâlul mitic originar", aşa cum Robinson al lui Tournier se lăfăie în mocirla mistreţilor. Ne-am putea întreba – nu avem timpul s-o facem aici! – de ce în Europa, în momente foarte precise şi conexe, romanul şi îndeosebi muzica au preluat ştafeta mitului...Iată, consider eu, aspectul care pune în mod tragic problema raporturilor dintre mit şi muzică, şi operă în special!

M.V.: Dar opera, adăugând cuvintele muzicii, oare nu ocupă încă un loc privilegiat în această înrudire pe care tocmai aţi demonstrat-o?

G.D.: Da, desigur. Acum trebuie să facem o succintă analiză istorică menită să confirme că a existat într-adevăr o complicitate, încă de la naşterea sa, între operă şi mit. Să ne reamintim: opera apare în mod progresiv în ultimii ani ai secolului al XVI-lea cu acele *Intermezzi* ale faimoasei Camerata Fiorentina şi înfloreşte brusc în zorii secolului al XVII-lea cu operele *mitologice* ale lui Cavalieri, Caccini, Cavalli, Monteverdi... Am expus în altă parte această geneză şi nu vreau să mai revin aici asupra ei[3]. Aş vrea doar să subliniez „înalta tensiune" mitogenică a epocii: *Euridice* de Peri, şi cea a lui Caccini (1600), ca şi *Favola d'Orfeo* de Monteverdi (1607) se situează la apogeul acestei Renaşteri devenite Baroc care a reînviat iniţial miturile Antichităţii clasice ce au invadat vreme de un secol întreaga sensibilitate, chiar religioasă, aşa cum o atestă mecenatul lui Iuliu al II-lea, protectorul lui Michelangelo, la începutul secolului al XVI-lea, apoi al lui Leon al X-lea, protectorul lui Rafael, şi al lui Iuliu al III-lea, protectorul lui Palestrina. Dar îndărătul acestui fast al Contrareformei, care se va servi de sensibilitatea Renaşterii în scopul emancipării sensibilităţii religioase, aşa cum o dovedeşte întreaga artă barocă şi îndeosebi stilul iezuit sau „oratoriul", care-şi primeşte numele de la congregaţia Oratoriului, se află statura gigantică a lui Luther.

Or, printr-o coincidenţă, extraordinară pentru tema noastră, duşmanii fratricizi ce vor însângera Europa cu războaiele religioase se înţeleg asupra unui singur aspect: şi anume acela al eficacităţii, cvasidivine, a muzicii! Părintele

3. G. DURAND, „Un sociologue à l'opéra", în *Sociétés*, nr. 1, Masson, 1984.

Reformei este categoric: „După teologie, locul cel mai de vază și cele mai mari cinstiri i se cuvin muzicii". Contrareformei muzicale a lui Palestrina și a Oratorienilor îi corespunde Reforma lui Luther; să nu uităm că Luther a fost el însuși muzician și încă un muzician pasionat. Iar elaborarea stilului „liric" – adică al efuziunii sentimentale – ce va iriga mai întâi cu J.S. Bach devoțiunea muzicală germană, apoi opera germană cu Gluck în secolul al XVIII-lea și cu Mozart, începe cu lirismul mistic al cantatei luterane; nici Rebatet, nici J.-F. Noël, nici André Cœuroy sau Schuré, nici Giorgio Locchi nu s-au înșelat în această privință...

Prin urmare, în leagănul său, opera găsește dublul și contradictoriul dar al sensibilității sufletești luterane și al fastului mitogenic al Contrareformei. Iar în decursul tuturor disputelor ce vor anima viața operei: disputa dintre „bufoni" și *opera seria*, disputa picciniștilor contra gluckiștilor etc., se vor înfrunta mereu aceste două tendințe muzicale – intimismul sentimental și fastul teatral. Mitologia vehiculată de Renaștere – și chiar o remitologizare creștină la care se dedau iezuiții și estetica lor (ar trebui să ne întrebăm aici de ce, în ciuda inteligentei posterități a lui Luther și a Oratorienilor lui Filippo Neri – J. Walter, Vulpius, Praetorius, Buxtehude, Thomas Luis de Victoria, Sturm, Camenius, Schütz, Bach, Händel, Mozart...– muzica și cântul s-au „profanat" de două ori: în secolul al XVII-lea și la începutul secolului al XIX-lea) – este într-adevăr „mama" operei! Tatăl – cel puțin acela al celei de-a doua generații a operei – este Martin Luther!

M.V.: Cu toate acestea, îndeosebi în secolul al XIX-lea, orice operă nu are însă un libret în mod obligatoriu „mitologic"?

G.D.: Astfel se pune, într-adevăr, problema așa-numitei *opera buffa* – care este adesea opera cu subiecte triviale și „burgheze" moștenită de la *Commedia dell'Arte...*– și a operei „istorice" îndrăgite de romantismul lui Meyerbeer și, desigur, al lui Verdi. Opera lui Mozart, ca și geneza dramei muzicale wagneriene, sunt exemplare pentru a formula răspunsul nostru. Mozart, datorită epocii, a părăsit, așa cum știm, repede libretele mitologice, urmași îndepărtați ai Renașterii, ai barocului și ai clasicismului lui Rameau. El *scrie după subiecte „burgheze", după subiecte mari, ca Don Giovanni* sau *Nozze*, după subiecte mărunte, precum *Così*,

Răpirea din serai etc. Dar ceea ce trebuie remarcat aici este faptul că structura cvasimitologică a muzicii, într-o măsură mult mai mare decât tipizarea teatrală care joacă și ea un rol în operă, are capacitatea de a *remitologiza* libretul cel mai plat, cel mai neînsemnat. Să lăsăm la o parte *Don Giovanni* sau chiar *Nozze* care au fost deja suficient remitologizate în epoca lui Mozart prin simplificarea tipologizantă a punerii în scenă teatrale. Să luăm cazul libretului ușor, dar spiritual, al operei *Così fan tutte*, pare-se inspirat de Iosif al II-lea! Așa cum s-a remarcat adesea – îndeosebi de J.-V. Hocquard[4] –, situația trivială, scabroasă, la fel de puțin mitologizantă ca un dialog de Maeterlinck, a personajelor din *Così* este ridicată dintr-o dată la rangul tipologic, dacă nu mitologic prin calitățile intrinseci ale muzicii. Așa cum actorii teatrului grec, pentru a accentua „distanțarea" actului teatral – pe atunci pătruns integral de mitologeme vii –încălțau coturni și își puneau o mască (întocmai ca în teatrul sacru japonez, Nô), „transpunerea în muzică" a unui libret încalță acțiunea dramatică cu niște coturni...La Mozart, Don Juan accede la Olimpul mitologic mai lesne decât la Molière. Dar la fel se întâmplă cu Dorabella, Fiordiligi și chiar cu Bastien și Bastienne! Convențiile teatrului „liric", cântat, adăugându-se simplelor convenții scenice ale oricărui teatru, creează o distanțare atât de mare, încât orice personaj de operă, Figaro, Bartolo sau Rosina, tinde către tipizarea mitică.

Această distanțare ineluctabilă, instaurată de transpunerea muzicală, s-a întrupat, ca să zicem așa, în voința lui Wagner de a construi scena *Festspielhaus*-ului de la Bayreuth: Wagner explică în mod lămurit că inventarea „abisului mistic", „spațiu vid între avanscenă și spectatori", în care el plasează orchestra, are drept rol „să *separe* realul de ideal". Mahler va reține această lecție punând să se reamenajeze fosa operei din Viena. Personajul de operă – chiar dacă rolul său se reduce la situații extrem de banale și de triviale – prin însuși faptul că muzica e manifestată de „abisul mistic" și de distanțarea spațială ce rezultă din el, este proiectat în direcția „idealului"; să spunem în direcția ficțiunii, a mitului. Arhitectura sălii, după cum nota deja în 1895 wagnerianul Edouard Schuré, subliniază această intenție de distanțare: „Pilaștrii și coloanele (laterale și cele

4. J.-V. HOQUARD, *op. cit.*

care încadrează gradenele spectatorilor) formează, așadar, în jurul scenei o serie de cadre succesive a căror perspectivă *o izolează complet.* De aici rezultă o iluzie optică ce face să pară scena mai îndepărtată și *personajele mai mari decât în realitate*". Tânărul Patrice Chéreau, confruntat pentru prima oară cu celebra scenă, va scrie la rândul său: „Perspectiva pe care o aveam asupra sălii, unghiul vizual asupra platoului încă gol, erau impresionante..." Deci Wagner a sesizat perfect că, spre a urma tendința mitizantă a muzicii, „coturnii muzicali" trebuiau însoțiți de o scenografie distanțatoare la maximum a cadrului dramei lirice.

Dar la fel se întâmplă și cu personajul „istoric". Deja, în teatrul nostru clasic, limita între personajul istoric – Cinna, Titus sau Berenice – și personajul mitic – Psyche, Amphitryon, Fedra, Ifigenia – este extrem de vagă. Cu atât mai mult atunci când tuturor acestor personaje li se adaugă coturnul muzical. Iar când un secol – cel romantic – orientează sensibilitatea către curiozitatea istorică, aceasta din urmă, dacă se transpune în muzică, asemeni trivialului libret burghez din secolul lui Greuze, pulverizează și transcende dimensiunea arheologică. Fenomen lesne verificabil în opera lui Verdi, al cărui geniu îi sustrage istoriei pe *Don Carlos* sau *Nabucodonosor*. Pentru a relua expresia circumspectă a lui Thomas Mann, am putea spune că arta lui Verdi cufundă iarăși istoria în mâlul mitic al originilor oricărei societăți, al oricărei credințe sociale: o atestă rolul spontan pe care atâtea arii din *Bal mascat*, *Aida*, *Nabucco*, *Vecerniile siciliene* l-au jucat în *Risorgimento*-ul politic al Italiei. Acest rezultat, acest „efect" – „pervers" poate în viziunea lui Thomas Mann – este dovada forței remitizante a muzicii lirice. Ea este capabilă să-i smulgă istoriei masca trecutului indiferent și să aducă prin accentele sale (iar „accent" înseamnă accentuare!) o simplă narațiune, un personaj din trecut până la suprema amplificare mitogenică menită să impresioneze și să entuziasmeze credința și sensibilitatea auditoriului...Să ne amintim aici de cântecele războinice sau revoluționare...Ele au puterea „incantației", aceea care face adesea să descindă în acțiunea și emoția umană ceva sacral, venit dintr-o „lume de dincolo", ce depășește analizele unui arheolog sau ale unui politolog.

M.V.: Totuși, în decursul acestei recuperări abundente și reușite a libretului istoric prin dimensiunea mitică, de

pildă în opera lui Verdi, dintr-o dată, la sfârşitul secolului romantic, Wagner – îndeosebi cu *Ring*-ul – nu repatriază oare în mod brutal drama lirică într-un mit explicit?

G.D.: Da, aveţi dreptate. În vreme ce la Meyerbeer, Verdi – şi în minunatele schiţe ale operei *Egmont* la Beethoven – istoria accede la mit încălţând coturnii muzicii, aproape automat, adeseori în mod inconştient din perspectiva compozitorului, geniul lui Wagner recunoaşte însă în mod extrem de conştient înrudirea dintre mit şi muzică în întreaga sa operă. Deja sumbra şi tragica poveste a lui Cola di Rienzi, tribunul roman din secolul al XIV-lea, dobândeşte la Wagner o statură muzicală ce lasă să se prevadă vocaţia mitologică a autorului *Ring*-ului. Se trece pe nesimţite de la istorie la legendă – o legendă foarte apropiată de mit cu subiecte ca *Tannhäuser*, *Lohengrin*, *Vasul fantomă* – ca şi cum vraja *Singspiel*-ului germanic, a *Flautului fermecat* şi a lui *Freischütz* ajutau geniul saxon să se emancipeze prin legendă şi prin *Märchen* de banalităţile istoriografiei. În contrapunct cu imensul *Ring*, care celebrează în mod direct logodna muzicii lirice cu vechea mitologie germano-scandinavă, trebuie situate şi acele legende mitice care sunt *Tristan*, *Maeştrii cântăreţi* şi în final *Parsifal*. Conştientul „pariu" wagnerian este remitologizarea prin drama lirică. Pariu care-l va nelinişti pe Thomas Mann, care îl va alarma pe Nietzsche, aceşti doi scriitori ce sunt la rându-le nişte maeştri remitologizatori, dacă pot spune astfel: Mann cu tetralogia sa mitică *Iosif şi fraţii săi*, Nietzsche cu *Zarathustra*. Dar la aceşti scriitori, oricât de mare le-ar fi talentul, recurgerea la mit e mai curând literară decât realmente mitologică. Intenţia mitică este alegorizată, secundarizată în raport cu un ţel filosofic şi moral. Nietzsche, ca şi Mann, în arta lor comună rămân nişte intelectuali, adică nişte cugetători, nişte moralişti.

Iată sursa opoziţiei şi totodată fascinaţiei provocate de „bătrânul Minotaur", „bătrânul brigand", „magicianul", „corupătorul"... Fiindcă Wagner, în calitate de scriitor-filosof şi moralist, nu plasează remitologizarea la acest nivel: el o cufundă în muzică. Nietzsche scrie cu desperare: „Muzica germană duce inexorabil la Wagner". Căci, pentru autorul (libretist şi muzician *Wort-Ton-Dichter*, cum îi place să spună) *Ring*-ului, mitul apare din înseşi procedurile muzicii: descoperirea genială a laitmotivului face să se audă această

transfigurare. Să nu interpretăm greșit tratatul *Operă și dramă*[5] în care Wagner pare să afirme contrariul: el critică opera în care drama este estompată de concesiile făcute de muzician instrumentului, adică, în cazul de față, vocii cântărețului. Este eclipsarea dramaticului în favoarea *bel canto*-ului exemplificat de Rossini și Meyerbeer. Dar procedurile profunde ale muzicii – și nu ale operei „degenerate", blamate de Wagner – sunt chiar acelea ale dramei, întrucât sunt cele instinctive, ale „poporului".

Laitmotivul wagnerian nu e un gen de refren indicativ: el joacă rolul „redundanței" în mit, adică reunește deopotrivă un personaj, un obiect, o situație, un fel de carte de vizită muzicală desigur, dar mai ales, ca și redundanța, permite o adâncime sincronică: apariția laitmotivului în orchestră, atunci când un personaj cântă, aduce în conștiința auditivă a spectatorului reminiscențele inconștiente din trecutul eroului sau, dimpotrivă, presentimentele, anticipațiile destinului, și chiar eternitatea personajelor în situații trecute sau viitoare: motivul lui Siegfried apare pentru prima oară în actul al III-lea din *Walkiria,* atunci când eroul nu se născuse încă. În consecință, nu muzica este vinovată de degenerarea operei, ci glorificarea cântului în sine; muzica, dimpotrivă, amplifică – prin orchestră – mijloacele dramatice ale cântului.

Niște intelectuali, fie ei poeți și mitografi precum Nietzsche sau Thomas Mann, chiar înlăuntrul propriei lor fascinații, nu pot decât să denunțe această morfogeneză a mitului în și prin muzică, ce depășește, așadar, semantismul clar și distinct al conceptelor. Acuzația lor coincide cu aceea a lui Lukács pentru care Wagner (și Nietzsche de altfel!) întreprinde o operă de „distrugere a Rațiunii"; iar Mann își extrapolează judecata asupra lui Wagner atunci când diagnostichează – extrem de just – că geniul germanic este „o revoltă a muzicii împotriva literaturii". Dar acest aspect este resimțit, instinctiv, de un dirijor sensibil și inteligent, deși e prea puțin wagnerian, sau de un regizor inspirat: Boulez este frapat de „omogenitatea", „disparată", „compozită" a *Ring*-ului, în vreme ce Chéreau, spre a cita cea mai recentă reluare a *Ring*-ului la Bayreuth – și în aceasta rezidă partea cea mai bună a interpretării sale, ce

5. R. WAGNER, *Opéra et drame*, 2 vol., trad. fr., Ed. d'Aujourd'hui, ed. a III-a, 1982.

o salvează de obtuzitățile monocefalice ale lui Adorno! –, este fascinat de ideea de „melanj" ce face ca *Ring*-ul să formeze „o totalitate în disparitate". Aici se dezvăluie, într-adevăr, esența „dilematică" pe care Lévi-Strauss o recunoaște mitului. Geneza mitului la scriitori este rațională, demonstrativă, alegorică...La Wagner, mitul se naște din nebuloasa – „mâlul originar", ar spune Mann – în expansiune a muzicii: de pildă, întregul preludiu la *Aurul Rinului* construit pe acordul perfect în *mi* bemol, care treptat se descompune și zămislește *motive*: Natura, Devenirea, Aurul, Sabia, Curcubeul, toate mitemele Purității originare, ale Inocenței primordiale. Totul începe cu un sunet, un *mi* bemol pe care contrabașii îl vor menține în pauză prelungită timp de o sută treizeci și șase de măsuri, apoi se suprapune cvinta, apoi, după o lungă așteptare, octava și, în vreme ce ritmul se manifestă din ce în ce mai clar, toate armonicele naturale ale acordului perfect. Muzica își regăsește semanticitatea prin procedee prevăzute de Johann Sebastian Bach, așa cum a arătat André Pirro[6], și pe care le utilizase deja frecvent Mozart, de pildă în faimoasa arie a Suzanei numită „a castanilor" din ultimul act al *Nunții lui Figaro*, în care ambiguitatea personajului e redată prin suprapunerea unor cuvinte frivole pe fundalul unei muzici grave și sacrale. Dar la Wagner procedeul este extins în mod conștient până la limitele sale: însăși dezvoltarea muzicală zămislește și evocă mereu imagini, miteme. Căci personajul mitic nu este un „arhetip": el este țesut din tensiuni, din contradicții. Așa era deja „Regina nopții", diametral diferită în cele două arii în care apare. La Wagner, toate personajele, întrucât sunt mitice, includ în ele „dilema": Wotan este, bineînțeles, prototipul acestora, ca și Brunhilda, sau chiar – așa cum remarcă cu finețe Chéreau – Siegfried, care „își schimbă radical stilul în cursul aceleiași opere". Fiindcă mitul nu e o problemă de „psihologie", ci de destin cosmic, antropologic. A asocia „psihologia", a lui Freud în acest caz, mitologiei, este poate, așa cum vrea Mann, îngăduit romancierului, dar interzis muzicianului[7].

Avem astfel o restituire a mitului și a genezei sale în stare pură: cutreierând în funcție de capriciile acordurilor,

---

6. A. PIRRO, *op. cit.*

7. TH. MANN, „Souffrances et grandeur de R. Wagner", în *Wagner et notre temps*, trad. fr.. „Pluriel", 1978.

armonicelor și urmând, așadar, doar o logică pur acustică, senzorială, atât melodică, dar și armonică sau ritmică... Performanță creatoare – dacă totuși Wagner, așa cum s-a spus mereu, își concepea mai întâi libretele, ceea ce ni se pare contestabil – prin care compozitorul face să țâșnească discursul mitic și protagoniștii săi din însuși materialul muzical și din legile acustice. Aceasta nu era oare deja lecția *Simfoniei a noua*, atât de îndrăgită de Wagner, în care schițele personajelor (fecioare, războinici etc.) lirice evocate de *Imnul bucuriei* ies gata înarmate din enormul soclu al primelor mișcări ale orchestrei? Mahler, desigur, își va reaminti de acest „principiu al emergenței" sensului impus de nonsensul muzical...

M.V: Dar această subversiune logică, unii – știu însă că refuzați acest epitet – ar spune acest „iraționalism", pe care-l decelați în mit și în drama lirică, nu prezintă oare în viziunea unora un „pericol", ba chiar un pericol moral și politic...

G.D.: E cât se poate de evident că o asemenea „logică" – căci este efectiv vorba despre o *altă* logică – îi scapă scriitorului amator de raționamente subtile și moralist. La început nu mai este „cuvântul", așa cum constata deja Doctorul Faust. Dar nici acțiunea. Mai exact „activitatea": sunetul primordial în acțiune. La început este sunetul primordial – acel *mi* bemol din *Aurul Rinului* –, acel *Vater Rhein* al sunetului din care, prin simpla axiomatică a jocului muzical, va ieși lumea pasiunilor, a simbolurilor și a zeilor...De altfel, acest fluviu sonor, în ultima scenă ce încheie *Ring*-ul, va recăpăta lumea și aurul furat de nibelung... (element pe care Patrice Chéreau l-a neglijat în regia sa, de altfel remarcabilă, a ultimei scene din *Amurgul zeilor*). Deja, așa cum vedem, muzica secretând, picurând parcă apa mitică primordială, se situează și situează mitul ca înțelegere (*verstehen...*) supremă...E explicabil că această cosmogonie și această teogonie pur muzicale îi sperie și îi îngrijorează pe adepții verbului și ai sintaxelor sale! Și atunci pricepem contrasensul pretențios și constant al unor „intelectuali" precum Adorno în fața giganticei compoziții (în acest termen există „compozit"!) wagneriene. Păcat că ea a dus la nu mai puțin pretențioase, întrucât sunt „unilaterale" – termenul îi aparține lui Boulez! –, puneri în scenă, ca aceea a lui Joachim Hertz...Mitul, ca și muzica, nu

adoptă nici o poziție ideologică. Ele nu denunță nimic: ele expun și impun o realitate complexă în toate dilemele sale.

Și aceasta pentru că mitul, ca și muzica, nu este de partea elitei intelectuale: de acest fapt, împotriva aristocratismului lui Nietzsche, Wagner a fost profund conștient. Pentru autorul *Maeștrilor cântăreți*, mitul, tocmai pentru că e înrudit îndeaproape cu muzica, se situează de partea poporului, și nu a intelectualilor, a „criticilor" a căror caricatură răzbunătoare este Beckmesser: „Mitul este poemul primitiv și anonim al poporului". De aceea poporul este „artistul viitorului", poporul „genial și veridic" ce nu trebuie confundat cu „gloata, produs artificial al...culturii antinaturale" a intelectualilor „rafinați", a „negustorilor, traficanților josnici și cămătarilor".

După cum se vede, filosofia, și chiar morala politică, răsar la orizontul remitologizării wagneriene, denunțând „putreziciunea unei anumite stări de lucruri și relațiile umane lipsite de conținut, de suflet, împotriva naturii". Dar în mod contrar remitologizării – care este mai degrabă o alegorizare! – întreprinse de intelectuali, în care ideea, ideologia etică *precede* mitul care nu mai este decât o parabolă, la Wagner expresia filosofică, literară sau politică – adeseori stângace și care nu are stilul „antinatural" al unui Nietzsche – nu face decât să urmeze, să comenteze, să tragă concluzii din actul creator în mod indisolubil muzico-mitic. Cadrul *Festspielhaus*-ului, pe care l-am abordat deja succint, rezultă tot de aici. Nu numai că totul este conceput spre a face prezentă distanțarea muzico-mitică, ci până și planul sălii, părăsind trei secole de așezare „față în față" a spectatorilor în lojile laterale, regăsește alinierea frontală, în fața scenei din *theatron*-ul grec. E o răsturnare totală a intențiilor sociologice ale operei, loc creat în primul rând pentru aparență și fast[8]. La Bayreuth, Wagner este anticipatorul genial al sălii... de cinema, al sălii obscure, sau cel puțin distanțate, unde fiecare, izolat în fața mitului spectacular ce se desfășoară, ca să zicem așa, „față în față", poate regăsi în acest catarsis social, abil regizat, „necesitatea comună" care răspunde, potrivit lui Wagner, întrebării „Ce este poporul?"

Desigur, aceasta era într-adevăr consecința filosofică și politică a întregii semnificații a genului „operă", mai mult încă – așa cum notează Thomas Mann cu o îngrijorare

8. Cf. *supra*, cap. VII.

uimită – a întregii *muzici germane*. Asta nu înseamnă că Wagner ar fi părintele remitologizării naziste: în spatele „zeului Richard Wagner iradiind sacrul", pe care-l tămâiază Mallarmé, se regrupează de-a lungul Europei – și în pofida tragicei fisuri a războiului din 1870 – tot ceea ce este autentic profetic în sufletul european, nu numai germanii: Hofmannsthal, Richard Strauss, Bruckner, Mahler, dar și Nerval, Baudelaire, Verlaine, Mallarmé, Schuré, Dujardin, Proust, Claudel...Nu este „vina lui Wagner" că Bisericile – pe atunci în plină demitologizare: Bultmann este contemporanul lui Hitler, *Iisus* este editat în 1926 – nu l-au urmat pe „animatorul", vreme de o jumătate de secol (până în 1938), al acelor *Bayreuther Blätter*, creștinul Hans von Wolzogen. Wolzogen avea imensul merit de a face sinteza între remitologizarea wagneriană și acea *Deutscher Glaube* a lui Luther...[9] Dar, din cauza lipsei de inteligență prospectivă a Bisericilor, ca și a încăpățânării imbecile a analizei sociologice întreprinse de Bisericile și statele democratice, convinse că unidimensionalitatea era mântuirea, recuperarea wagnerismului s-a făcut inițial prin intermediul mișcărilor anticreștine: Deutschglaübige Bewegung (1905), Germanen Order (1918) și celebra Thule-Gesellschaft (1922), leagănul mitologiilor naziste. Hitler, meloman entuziast încă din 1923, se împrietenește cu familia Wagner și îndeosebi cu Winifred Wagner, soția și legatara lui Siegfried Wagner și a *Festspielhaus*-ului... Dar nu e mai puțin adevărat că etica și teologia nazistă sunt la antipozii creștinismului parsifalian al lui Wagner: ele încearcă să reînvie zeii dispăruți în *Götterdämmerung*.

Estetica rezultată din logica muzicală a lui Wagner, trimițând la mitogeneză și la teoria legăturii dintre mit și popor, ducea atunci la o politică...ea ar fi putut inspira la fel de bine o politică total diferită de aceea a incantațiilor de la Nürnberg...Dar, de la scandalul reprezentației lui *Tannhäuser* (1861) la Paris, orbirea șovină a inteligheнției franceze, pe fundalul „gloatei" de dreapta cu Jockey Clubul și de „stânga" – reacționară din punct de vedere estetic! – cu Meyerbeer, respinge cu violență mesajul și adevărul analizei „mitogenice"...Or, adevărații instigatori ai acestei invazii necontrolate a ceea ce Jung denumea „Wotan zeul

---

9. A. DE BENOIST, „Un wagnerien chrétien: Hans von Wolzogen: 1848-1938", în *Richard Wagner*, nr. 2, *Nouvelle Ecole*, nr. 31-32, 1979.

sălbatic al stepelor" sunt struţii raţionalişti care au crezut că exorcizează mitul negându-l, ignorându-l...Bisericile, statele democratice, Şcolile, ideologiile pozitiviste sau marxiste „demitologizau" pe întrecute către anii '30. Numai Hitler nu demitologiza, ca şi sfânta Rusie stalinistă probabil...Şi nu trebuie să ne amăgim precum Thomas Mann care-i acuză pe nazişti că au confundat politica cu basmul cu zâne: orice „politică", orice societate este mitomorfică sub ameninţarea morţii. Nu e de conceput un oraş, o naţiune, un stat, o Biserică – pe scurt o „societate" – care să existe fără liantul şi seva mitului. Creştinătatea a fost şi ea un mit gigantic. Wagner, aflat la răspântia unor mituri atât de divergente precum cele ale progresismului romantic şi ale fatalismului decadent, sau cele ale aşa-numitului *Ragnarörk* germanic şi „oriental" – prin intermediul lui Schopenhauer şi apoi a lui Gobineau[10] – şi ale mântuirii creştine, putea duce la cu totul altceva decât mitologia rudimentară a naziştilor, dar iată că nimeni nu era acolo spre a prelua moştenirea hulită de revanşarzii francezi, de creştinii concordişti, de marxiştii germani, de evreii modernişti...Doar „Bruder Hitler" era fidel Bayreuth-ului, deşi infidel lecţiei *Ring*-ului şi a lui *Parsifal*...

M.V.: Această remitologizare – conştientă la Wagner şi la wagnerieni, care, aşa cum spuneţi, nu erau neapărat nazişti – a operei, această redescoperire a perspectivelor naşterii sale în ultimii ani ai Renaşterii nu impune oare, atât criticului muzical, cât şi regizorului, nişte imperative extrem de precise?

G.D.: Demonstraţia wagneriană a strânsei relaţii operă/mit/popor pune într-adevăr două serii de probleme:

– În primul rând, ne putem întreba care sunt miturile ce apar din procesul muzical al operei lui Wagner. Am încercat să o facem în altă parte[11] şi nu vom insista aici decât poate spre a apropia – împotriva lui Nietzsche şi a mitului eroic zarathustrian – miturile wagneriene de acelea conţinute implicit în filosofiile lui Schopenhauer şi Gobi-

---

10. G. DURAND, „Lohengrin et l'Orient des Lumières", în *Lohengrin, Programmheft*, VI, Bayreuth, 1988.

11. G. DURAND, „Wagner et les mythes décadents", în *Essai sur l'imaginaire musical*, Recherches et travaux Univ. Grenoble, III, nr. 2, 1984. Cf. *infra*, cap. X.

neau, dar și a lui Huysmans. Deși la compozitorul lui *Lohengrin* subzistă destule miteme romantice... Bineînțeles, ar trebui analizată, de asemenea, care este ponderea, nu numai a miturilor germanice – preluate în mod explicit din lucrarea lui Grimm –, ci și a mitologemelor germane mult mai latente. Nu avem răgazul să o facem aici.

– În al doilea rând, într-o asemenea poziție estetică – care este deja cea a *Singspiel*-ului – ce leagă strâns muzica-mitul-poporul, ne putem pune întrebări asupra exigențelor scenice pe care le impune o astfel de axiomatică. Timpul mitului se vrea în afara timpului, deci a *tuturor* timpurilor. Desigur, apariția istorică a mitului la Rameau, Mozart sau Wagner introduce „incidențe" specifice, „miteme" de epocă sau cel puțin anumite ideologii. Ca și mitul, și imaginarul în general, drama lirică sau opera nu se poate *reduce* la o singură intenție de punere în scenă. Opera-mit nu este o predică morală sau politică. Iar dacă romanul cu teză este deja un contrasens estetic, cu atât mai mult este astfel o interpretare „cu teză" a operei! Cu cât regizorul va avea intuiția forfotei „disparate", „compozite", cu atât mai bună va fi „interpretarea" sa.

Singurele două limite care consider că se impun sunt, pe de o parte, indicațiile nu propriu-zis scenice, ci muzicale și dramatice ale compozitorului, iar pe de altă parte, buna comunicare simbolică cu „poporul". Să reluăm, de pildă, faimosul *Ring* al lui Boulez-Chéreau-Peduzzi-Schmidt care poate servi drept referință. Dacă Chéreau-Peduzzi au fost într-adevăr conștienți de acest val seismic „compozit" care este *Ring*-ul și dacă se cuvine să le omagiem inteligența, sinceritatea în momentele de mare reușită, le putem însă reproșa celor doi (regizorul și decoratorul) că au uitat... Rinul, care este totuși un mitem și o temă muzicală esențială, că nu l-au ascultat pe Boulez când le spunea despre primul tablou din *Rheingold*: „Acest motiv din arpegii...cu care ne-a obișnuit Preludiul, va caracteriza fluviul, prezent de la un capăt la altul al acestui tablou, păstrându-și o exemplară ductilitate"[12]. Or, barajul din beton al lui Peduzzi nu are nimic „ductil", nici „arpegiat"!

Accept faptul că apa e mai greu de pus în scenă decât focul sau ceața – Chéreau o știe prea bine, el care apreciază

---

12. P. BOULEZ, P. CHÉREAU, R. PEDUZZI, J. SCHMIDT, *Histoire d'un Ring. Bayreuth, 1976-1980*, R. Laffont, 1980.

vaporii de azot! –, dar nu e o justificare! Numeroase alte „devieri“ de la nebuloasa muzicală ar putea fi găsite în acest *Ring* memorabil. Poate că trebuie acuzată dezinvoltura exagerată a realizatorilor, deşi foarte dotaţi, dar care nu respectă îndeajuns contextura operei, pentru că ei nu o cunosc îndeajuns...Chéreau însuşi mărturiseşte: înainte de acest *Ring* al Centenarului, el ignora opera lui Wagner...

Dar să trecem la cealaltă limită imperativă: comunicarea imediată cu „poporul“. Şi aici – şi din exces de imaginaţie – Chéreau este uneori ininteligibil. De pildă: concepţia sa despre un Siegfried „puştan zvăpăiat“ este seducătoare... însă atleticul René Kollo n-are nimic dintr-un golănaş; de asemenea, „poporul“ înţelege anevoie un Fafner-Monstru pe rotiţe ca un cal de lemn...ca şi pasărea în colivie (care mie îmi evocă un Papageno tragic...). N-aş vrea ca aceste remarci să le dea apă la moară celor care au condamnat *Ringul* din 1976 fără drept de apel: ţin să reafirm aici admiraţia şi emoţia pe care le-am resimţit – fără a închide ochiul critic şi chiar mitocritic – în faţa unor interpretări atât de sincere a mito-muzicii lui Wagner: Brunhilda purtând linţoliul, îndrăzneaţa lectură polemică a lui Mime-Zednik, pe care o presimţea deja Cosima, reproducerea Insulei Morţilor a lui Böklin pentru stânca walkiriilor, finalul *Amurgului* care refuză în mod genial să dea *un* sens etc., toate acestea sunt în tradiţia wagneriană a dezvoltării pistelor şi *motivelor* muzicale reunite în buchetul galactic al mitului... Dar, în fapt, liturghia muzicală şi mitică wagneriană poate fi oare pusă în scenă? „Indicaţiile“ scenice ale lui Wagner însuşi sunt oare realizabile? Şi Wagner n-a avut, în fond, conştiinţa acestei imposibilităţi? Aşa cum am spus, o astfel de viziune regizorală volatilizează la Bayreuth „teatrul în stil italian“... dar precum *Flautul fermecat*, sau *Faust* de Goethe, aş cuteza să scriu că aceste opere de o înaltă remitologizare depăşesc scena oricărui teatru. Deja Mozart şi Goethe se gândeau la „marionete“ – repertoriul mozartian este admirabil recuperat de faimoasa companie a marionetiştilor din Salzburg! –, iar noi, în secolul XX, ne gândim desigur la acest enorm suport mitogenic care este cinematograful...

N-aş vrea să termin acest interviu cu o blasfemie, dar magia mitică învăluitoare, pendularea permanentă pe care a reperat-o foarte bine Boulez între „mitul atemporal şi ideologia aparţinând (pentru Wagner) secolului al XIX-lea“,

s-ar realiza, evident, cel mai bine prin tehnica cinematografică. Iar cinematograful nu este oare locul teribil unde, părăsit în sala obscură, individul solitar este copleșit de giganticele imagini ale Marelui Ecran? Ce loc ideal pentru un „bătrân Minotaur“! Totuși, contrar superficialității lui Ernst Bloch, care ar vedea un New Bayreuth la Hollywood, trebuie să precizez că transcrierea cinematografică a operei lirice pune probleme enorme care n-au fost încă rezolvate, judecând după ceea ce am văzut până acum. Posibilitatea gros-planurilor, realismul inerent „ochiului camerei de filmat“ sunt tot atâtea ispite și blocaje pentru imaginar și în special pentru distanțarea mitică și cea specifică operei. Nu e suficient să filmezi, fie și cu gros-planuri, *Don Giovanni*, *Othello* sau *Parsifal*. E necesară o transcriere tehnică totală care, până acum, din câte știu, nu a fost făcută niciodată. Daniel Toscan du Plantier ar trebui să reflecteze la ea!

De aceea se cuvine să fim plini de respect față de aceia care, precum Wieland și Wolfgang Wagner, persistă – și reușesc! – să mențină ancorată pe o scenă de teatru și cu actori-cântăreți în carne și oase gigantica explozie mitică a dramei muzicale wagneriene…

Partea a treia

„WAGNERIANA“

Lui Michel Guiomar

GURNEMANZ – *Du sieht mein Sohn zum Raum*
Wird hier die Zeit!

Parsifal, actul I

...există un altfel de timp *decât timpul istoriei, un timp real, sacral, care este cel al evenimentelor din lumea nevăzută ce-și are „locul“ în suflet...* interiorizarea sensului *marchează un* reviriment al timpului.

H. Corbin,
En Islam iranien, I

Capitolul IX

IROD ȘI MITUL DECADENT

Să începem prin a delimita în linii mari domeniul de aplicare al investigației noastre. Este bineînțeles Europa, și mai precis Franța acestei jumătăți de secol – ce nu intră în obișnuitul decupaj centezimal și puțin fetișist –, care începe prin anii 1860 și se termină în cursul războiului din 1914-1918. Există aici un ansamblu coerent de sensibilități, de ideologii, de programe, de viziuni ale lumii, și chiar de antagonisme, ce capătă consistență într-un consens mitic permanent la nivel global și redundant vreme de cincizeci de ani. În general, există un parcurs mitologic care se „naște" aproape o dată cu moartea lui Schopenhauer (1860) și cu ediția scandaloasă a *Florilor răului* (1857), care se mitologizează cu ceea ce am putea numi Miturile „irodice" și cu dezvoltarea mitologiei wagneriene despre care vom vorbi mai departe, care se edictează cu *À Rebours* (*În răspăr*) în 1884, veritabilă *Vulgată* a „decadenței" și a cărei ideologie va fi exploatată de opera lui Thomas Mann (*Casa Buddenbrook*, 1901; *Moartea la Veneția*, 1912) și de faimosul *Untergang des Abendlandes* (*Declinul Occidentului*) pe care Spengler îl scrie în timpul Primului Război Mondial. Bineînțeles, acestui ansamblu mitemic, generator de ideologii și filosofii – nu lipsit de revolte cu Gobineau, Paul Bourget sau Nietzsche – care, în faza sa de conștientizare, se va împodobi în mod provocator cu titlul de „mișcare decadentă", i se opune punct cu punct un alt ansamblu mitemic: acela al marii primăveri tehno-industriale. „Decadența" este acoperită de *La Belle Époque*. Expoziția Universală din 1900 este contemporană cu *Casa Buddenbrook*. *À Rebours* este cvasicontemporan cu faimoasele legi din

1885 asupra școlarizării. Jules Ferry este într-adevăr moștenitorul lui Auguste Comte la acest sfârșit de secol când triumfă „Zâna Electricitate", se vulgarizează fotografia, apar automobilul, cinematograful, arhitectura metalică... Nu e mai puțin adevărat că o societate nu poate supraviețui decât dacă în cadrul ei se confruntă mitologii diferite, așa cum va arăta în mod genial Nietzsche tocmai în această epocă, și anume atunci când Dionysos vine să-l contrabalanseze pe Apollo...[1] Dar, în acest timp, când în Franța se succed ruina progresivă și în final prăbușirea celui de-al Doilea Imperiu, apoi apariția șovăitoare a celei de-a Treia Republici (1875), în vreme ce în Italia, ca și în Germania, se făurește unitatea națională, în vreme ce tunul bubuie sub zidurile Parisului, iar insurecția comunardă este un nou Sedan, când războaiele au pustiit Italia, frumosul echilibru mitemic pe care-l realizase romantismul, asociind „Maladia secolului" și un anume pesimism individualist cu generozitatea tuturor progresismelor, pare compromis. Desigur, optimismul progresist ajunge la apogeu în acești ani când se constituie bunăstarea materială a Europei și a industriei grele. Dar el va rămâne apanajul discursului legal al instituțiilor europene. Europa „reală" intră atunci în consonanță cu pesimismul neînțelesului din 1819, Schopenhauer.

Acum trebuie să detaliem ceva mai mult stelele negre ce constelează domeniul Decadenței. Desigur, lista noastră nu va fi nicidecum exhaustivă, ea va părea chiar partizană, neținând seama de discursul oficial și nici de lucrările care fac elogiul plin de speranță al operelor și triumfurilor societății industriale. Dar această poziție ce ne-o asumăm are tocmai drept scop să arate că operele și discursul pe care le vom privilegia există *de asemenea.* Pe de altă parte, vom trece cu vederea – regretând, desigur! – „decadența" în sensul strict, concretizată de *Journal des Décadents* și de revista *Le Décadent* care marchează anii de conștientizare (1886-1890) ai acestei stări sufletești. Fie ca posteritatea lui Anatole Baju și a lui Paterne Berrichon să ne arate indulgență. În sfârșit, vom fi nevoiți să neglijăm aici tot ceea ce însoțește și precede mișcarea trecând prin satanismul lui Barbey d'Aurevilly, cu fidelul său ilustrator Félicien Rops,

1. Cf. G. DURAND, „La sortie du XX^{e} siècle"...cit.

prin spaima unui Villiers de L'Isle-Adam, prin violența unui Léon Bloy...Un fel de fractură se efectuează lent în romantismul târziu al anilor '50 în care vin să se focalizeze deja numeroase trăsături ale „decadenței".

Astfel, ne vom limita să reperăm aici momentele de vârf ale jumătății de secol „decadent". Ce înseamnă momente de vârf într-o mitanaliză? Nu e vorba de vulgarizarea unei teme sau a unui mitem, ci mai degrabă de faptul, așa cum am văzut referitor la operă[2], că o temă sau un mitem sunt agreate sau preluate de „elita" – acest termen fiind hulit în zilele noastre, să spunem mai bine „minoritatea gânditoare și activă" – sau marile nume ale unei epoci. Desigur, în 1870, nu mai există Ludovic al XIV-lea care vine să danseze în baletele lui Lully, sau Bonaparte care – cititor pasionat al lui Ossian – le lansează comenzi „caledoniene" lui Ingres sau lui Girodet. Încă o dată, discursul „legal" tinde să se separe de discursul „real" și aceasta în mod extrem de viguros în secolul Domnului Thiers și al lui Bakunin. Iar creațiile cele mai exemplare ale acestui sfârșit de secol, cea a lui Zola, ca și aceea a lui Wagner, vor constitui sinteza acestor sfâșieri. Oricum, Napoleon al III-lea îl va proteja pe Viollet-le-Duc, Ludovic al II-lea va crea cadrul propice pentru opera wagneriană... dar acest mitologem va fi reprezentat îndeosebi de Baudelaire, Mallarmé, Wagner, Nietzsche, Freud, Mann sau Spengler care sunt comparabili cu multe capete încoronate...

În 1859-1860, așadar, situăm nașterea mitului negru al jumătății de secol, o dată cu moartea marelui filosof pesimist Schopenhauer – care va fi educatorul postum al lui Wagner (ce îi dedică *Ring*-ul), al lui Nietzsche, al lui Mann, al lui „Des Esseintes" printre alții – și cu înflorirea *Florilor răului* (1857). Bineînțeles, toate acestea sunt pregătite, de pildă, în 1855, de faimosul *Essai sur l'inégalité des races* al lui Gobineau, o primă constatare, dezolată de astă dată, a decadenței. În 1856 avea să apară acea curioasă eroină, *Doamna Bovary*, revoluționară prin stilul său, revoltătoare – așa cum scrie Alain de Lattre! – prin „prostia" sa. Auber compune, de asemenea, în același an, o *Manon Lescaut*, soră timidă și mai vârstnică a marilor eroine devastatoare de la sfârșitul secolului.

---

2. Cf. *supra*, cap. VII.

În 1862, în vreme ce Hugo întocmește bilanțul „mitului romantic“[3] în fresca *Mizerabililor*, Flaubert ne dă *Salammbô*, deja fecioară/femeie fatală masculinizată care îl torturează și îl ucide pe barbarul Matho, amantul său. În Italia, Carducci scrie în 1863 al său *Imn către Satan*. Dar mai ales în 1864 avem schița uneia dintre obsesiile mallarméene ce va deveni obsesia secolului: *Irodiada*, reluare viguroasă a nefericitei Didone din *Troienii* lui Berlioz. 1864 este anul tabloului lui Gustave Moreau – *Oedip și Sfinxul* (care e un sfinx femelă!). În vreme ce în 1865 sunt create tablourile *Iason și Medeea*, *Capul lui Orfeu* purtat de o femeie tracă. Anul 1875 va preciza cu claritate aceste orizonturi: Wagner organizează repetiția integralei *Ring*-ului, Georges Bizet – reluând o nuvelă a lui Mérimée din 1847 – își pune în scenă opera *Carmen*, al cărei succes, odată trecută stupoarea, va cuprinde progresiv Europa și America în decursul întregului sfârșit al secolului al XIX-lea. Gustave Moreau realizează în 1875 o acuarelă, *Salomeea* (la picioarele căreia se află capul profetului), iar 1876 este anul *Apariției* și al unui *Sfânt Sebastian*... În continuarea a ceea ce s-ar putea numi „vulgarizarea“ lirică (în sensul că arta lirică se adresează unui public mai variat decât poezia și romanul și este deja aureolată în secolul al XIX-lea de publicitatea care va deveni, cu ajutorul mass-media, așa-numitul *star-system*), se cuvine să plasăm în 1877 *Samson și Dalila* de Saint-Saëns, în vreme ce Flaubert scrie *Irodiada* ce va figura în *Trei povestiri*, iar Bresdin, maestrul macabru al lui Odilon Redon, îi gravează majoritatea operei. În 1879, Gobineau, spre a scăpa de decadența raselor, își creează o ascendență fabuloasă cu *Histoire d'Ottar Jarl et de sa famille*. În 1881 Wagner compune *Parsifal*, iar Edouard Pailleron prezintă pe bulevard *Le Monde où l'on s'ennuie*... 1882, Moreau, la rândul său, reia tema *Samson și Dalila*.

Anul 1884 este anul deplinei conștientizări a întregii mișcări: Verlaine editează *Poètes maudits*, în care îl lansează pe Rimbaud, iar Carl Joris Huysmans ne oferă acea Biblie și acel *vademecum* al decadenței, *À Rebours*. La celălalt capăt al Europei, tot în acest an apare *Crimă și pedeapsă*. 1887: o altă *Irodiadă*, cea a lui Massenet, o altă

3. L.CELLIER, *L'épopée romantique et les grands mythes humanitaires*, (1954) Sedes, 1971.

Manon, cea a lui Puccini. Întregul sfârşit de secol este marcat de mişcări coerente şi diverse: opera lui Nietzsche, care îşi publică al său *Zarathustra* şi se desparte de Wagner (*Cazul Wagner*, 1898), dar şi opera lui Freud, care debutează cu studiile din 1893-1896 asupra nevrozelor, psihozelor şi perversiunilor. Freud, care publică regulat în 1899, 1900, 1901, ceea ce va deveni *Ştiinţa viselor*. Sfârşit de secol care, cu Lautrec, Ensor, Van Gogh (mort în 1890), cu *Strigătul* lui Munch (1893) marchează naşterea expresionismului modern. Să mai notăm acele tensiuni existente între realismul optimist al impresionismului din faza de vârf a expoziţiilor din 1875 şi travaliul subteran al expresionismului[4] în centrul acestei acalmii coloristice.

Pe parcursul nostru mitemic al acestui sfârşit de secol XIX, am întâlnit deja câteva opere ale lui Gustave Moreau. Poate că ar trebui să zăbovim puţin asupra caracterului paradigmatic al acestei opere pentru mitanaliza secolului „decadent". Enumerările vin aici în sprijinul analizei cantitative. Unele teme revin la Moreau în mod obsesiv. Din 1841 până în anul morţii sale 1898, opera pictorului (n. în 1826) din strada La Rochefoucauld (unde aproape în totalitatea ei poate fi admirată) este într-adevăr epifania profunzimilor sufletului decadentist. Putem număra în catalog 25 de reluări ale temei *Himerei*, „femeia în esenţa sa primară, făptura inconştientă, fascinată de rău sub forma seducţiei perverse şi diabolice", 6 reluări ale temei anexă a *Sirenelor*, 6 ale *Messalinei*, 13 ale *Pasifeei*, 16 ale *Elenei*, 3 ale lui *Circe*, 10 ale *Medeei*, 5 ale *Dalilei*, în sfârşit şi mai ales 18 ale *Salomeei*, între care faimoasa *Apariţie* ce îl va subjuga într-atât pe Des Esseintes[5].

1901, un alt mare moment cu *Casa Buddenbrook*, care cuprinde această filosofie tenace a decadenţei, la cel mai mare romancier german contemporan, ce se va declara de altfel mereu adeptul lui Schopenhauer, al lui Wagner, Nietzsche şi Freud. 1905, anul *Salomeei* lui Richard Strauss, care precizează, purifică, degajează din punct de vedere intelectual personajul mitologic obsedant, deci central al jumătăţii de secol. 1912 – *Moartea la Veneţia*, 1914 – *Wozzeck*, 1918 – *Declinul Occidentului*...

---

4. Cf. *supra*, cap. I.
5. K.J. HUYSMANS, *À Rebours*.

Nu am marcat efectiv decât momentele de vârf, și înainte de a trece la mitanaliza propriu-zisă, trebuie să ne oprim pentru o scurtă pauză metodologică. Dacă există momente de vârf, se cuvine să notăm că „epocile" – ca și stilurile – nu se află într-o discontinuitate abruptă: Hugo este încă „romantic" – și chiar, potrivit lui Léon Cellier, exemplar „romantic"[6] – în acei *Mizerabili* publicați la trei ani după *Florile răului.* Opera, dacă nu drama lirică wagneriană, mai ține încă îndeajuns de generația precedentă: *Rienzi* este o dramă istorică romantică (1839), *Vasul fantomă* (1841) – reluarea unei legende atât de bine ilustrate de Shelley și de Gustave Doré! – ignoră în geniul său tumultuos germenii „decadenței" (nemuzicale, desigur) pe care-i poartă în tematica sa.

La celălalt capăt al secolului, Thomas Mann sau Freud, a căror operă apare în miezul morbidității decadente, vor purta cu ei – și o vor critica, o vor transpune și vor lupta cu mai multă sau mai puțină desperare împotrivă-i –, în centrul secolului XX, fascinația decadentă. Freud va încerca în 1937-1939 să atenueze această fascinație prin pretexte „sociologice". Mann își va desăvârși obsesia în 1947 cu *Doctor Faustus*, iar în 1951 cu extraordinarul *Alesul*, ecou îndepărtat al unui gen de legendă a Sfântului Iulian Ospitalierul. Dar mai ales marele exorcism mannian va fi tetralogia sa romanescă din anii teribili 1933-1943: *Iosif și frații săi.* Așadar, există întotdeauna, în fiecare perioadă, chiar cea mai bine definită, niște „supraviețuiri" mitemice. K. Mannheim[7] considera că ideologiile sunt conservatoare, iar utopiile sunt cele care se situează în problemele urgențelor momentului. Această separare este prea tranșantă: să spunem că ansamblurile precizate de două sau trei generații istorice supraviețuiesc mai bine, se transplantează mai bine într-un nou secol, așadar ansamblurile mai conceptualizate. Am teoretizat acest fenomen, după exemplul economiștilor, sub numele de *trend* secular. Se pare, într-adevăr, că el se întemeiază pe conjunctura evenimentelor istorice și pe colportarea lor „familială" adoptând calea orală[8]. Dim-

---

6. L. CELLIER, *op. cit.* Cf. P. ALBOUY, *La création mythologique chez Victor Hugo*, J. Corti, 1963.

7. K. MANNHEIM, *Idéologie et utopie*...cit.

8. Cf. G. DURAND, „La Beauté comme présence paraclétique, essai sur les résurgences d'un bassin sémantique", în *Eranos Jahrbuch*, vol. 53, 1984, și „La sortie du XX^{e} siècle"...cit.

potrivă, miturile prezentului, mai vulcanice, mai spontane apar anevoie în conștiință. Așa cum spune Roger Bastide[9], ele rămân „latente", găsindu-și extrem de greu o denumire explicită. *Irodiada* a fascinat cu mult înainte ca Des Esseintes să facă din ea prilejul experimentării metodice a decadenței sau ca Spengler să-i facă teoria. Aceste considerații „precaute" fiind făcute și domeniul studiului fiind trasat – în linii mari, și-l rog din nou pe cititor să-mi ierte această concizie! –, se cuvine să încercăm analiza mitemică a acestui curent. Mai trebuie oare să reamintesc, împreună cu Claude Lévi-Strauss[10], ce se înțelege prin termenul mitem? Să spunem, pe scurt, că este vorba despre izolarea celei mai mici unități semantice posibile dintr-un „limbaj" mitic (text, imagine, film...). Nu le vom reține aici, desigur, decât pe cele a căror redundanță este mai insistentă, cele care sunt repetate în majoritatea „miturilor" (discursuri simbolice).

1. Primul mitem este cel al subversiunii, al răsturnării. *À Rebours* (*În răspăr*) constituie întregul program al acestui mitem. Această răsturnare poate afecta multe domenii și se situează inevitabil într-o poziție de ruptură față de discursul deceniilor precedente, discursul „romantic". Desigur, romanticii la rândul lor – așa cum arată întreaga operă a lui Michel Le Bris[11] – au fost niște *dissenters*, niște „disidenți". Dar aici, după 1860, subversiunea este, ca să zicem așa, „la pătrat". Să nu uităm că acest secol este și acela al agresiunii anarhiste, așa cum relevă elegantul studiu al lui Alain Pessin[12]. Am arătat în altă parte[13] că orice „hiper" exagerare provoacă o segregare, o „schismă". Or, aici va avea loc o revoltă împotriva valorilor susținute încă de estetica romantică: Natura, Femeia. S-a remarcat adesea însăși „contranatura" grădinii, la Des Esseintes: el nu achiziționează plante decât în măsura în care ele îi sugerează metalul, mineralul. Ce încântat ar fi fost de țevăria Beaubourg-ului! Cât despre femeia elfică a romantismului pro-

9. Trimitem la excelentul studiu, prea puțin cunoscut al lui R. BASTIDE, *Anatomie d'André Gide*, PUF, 1972.

10. CL. LÉVI-STRAUSS, *Anthropologie structurale*, Plon, 1958.

11. M. LE BRIS, *Journal du romantisme*, Skira, 1981.

12. A. PESSIN, *La rêverie anarchiste, 1848-1914*, Méridiens, 1982.

13. G. DURAND, „La notion de limite dans la morphologie religieuse et les théophanies de la culture européenne", în *Eranos Jahrbuch*, vol. 49, 1980.

priu-zis, ea cedează terenul – așa cum vom vedea mai în detaliu – în fața femeii fatale, teribile. Subversiune stilistică ce este însăși parafa lui Flaubert, a lui Verlaine și cu atât mai mult a lui Tristan Corbières – a cărui poezie aspră a făcut deliciile lui Des Esseintes – sau a „obscurului" Mallarmé. Cât despre subversiunea etică, ea este evidentă: generozitatea romantică și egalitarismul se rarefiază la „ducele" Des Esseintes, ca și la „contele" de Lautréamont: optimismul progresului bate în retragere dinaintea „supraviețuirii", sau mai bine zis a „disimultaneității", schopenhaueriene.

Fondul „eroului" decadent, imaginar sau real, este subversiv: acest aspect e evident de la Emma Bovary până la Brunhilda care distruge Walhalla, de la dandysmul lui Baudelaire până la „infernul" rimbaldian, de la tenebrosul Orcus schopenhauerian până la Dionysos-Zarathustra nietzscheean.

La orizontul extrem al acestei subversiuni se află apocalipticul *Ragnarörck**. Către el înaintează inexorabil nu numai „burghezul", „filistinul", orice „găgăuță", ci absolut totul, inclusiv zeii Walhallei, și, *in extremis*, chiar Dumnezeul creștin condamnat „la moarte" de Nietzsche.

2. Al doilea mitem, expresie a radicalei declasări etice a perspectivelor decadentului, este acela care ar putea fi denumit cu oximoronul poetic „monstrul delicat". Desigur, „menajeria infamă a viciilor noastre", moștenită de la îndepărtatul romantism negru apărut la începutul secolului, este încă prezentă: violențele și perversitățile lui Carmen sau Escamillo, ale lui Siegfried și Hagen, ale lui Wozzeck, omorând-o pe Maria...Dar acestea sunt niște supraviețuiri ale unei anumite violențe specifice celor două generații literare precedente. În schimb, „Maladia Secolului" era o previețuire – dacă pot spune astfel – a Spleen-ului, a Plictisului care, „cu privirea plină de plânsete involuntare ...visează la eșafod fumându-și narghileaua". În 1857, *Florile răului* se termină cu faimoasa deviză „Ce pays nous ennuie" („Această țară ne plictisește") și anunță piesa bulevardieră *Le Monde où l'on s'ennuie* a lui Edouard Pailleron de peste două decenii. Guy Sagnes a consacrat, de altfel, o teză temei *L'Ennui dans la littérature française de 1848 à 1884*. Secolul pe care-l descriem nu se deschide oare cu

* Sfârșitul și regenerarea lumii în vechile *Edda* scandinave, mit preluat în *Amurgul zeilor* de Wagner (N. tr.).

această eroină a plictisului numită Emma Bovary? Oricum, suntem frapați de caracterul exagerat, concentrând toate relele, pe care-l dobândește plictisul, cel mai „urât", mai „rău", mai „imund" dintre viciile noastre, în secolul lui Baudelaire. Des Esseintes și contele de Lautréamont își construiesc dandysmul pe Plictis. 1862 este anul *Mizerabililor*, al lui *Salammbô*, dar și al lui *Dominique*; Eugène Fromentin aparține, ca și Moreau, generației de la 1826. Ca un bun dandy, Oliver d'Orsel, eroul din *Dominique*, vrea „să-și omoare plictisul", să omoare „vulgarul și plicticosul".

Dar la Flaubert, ca și la Fromentin, sau la Baudelaire „fumându-și narghileaua", cortegiul plictisului se orientalizează. Sau, mai degrabă, orientalismul – pe care-l descoperă Franța cu prilejul cuceririlor din Algeria – devine un fel de justificare a plictisului. Desigur, *Femeile din Alger* sunt o moștenire romantică, dar toată pictura saheliană* a lui Fromentin, care deschide ușa importului african, apoi asiatic – să ne gândim la frații Goncourt și la Van Gogh – este un gen de exaltare a unei „alte" lumi, o „invitație la călătorie", îndeplinită de astă dată, în care indolența, vidul plictisului capătă în sfârșit o anume savoare. Orientalismul de la sfârșitul secolului al XIX-lea este într-adevăr un fel de justificare – am spune astăzi „etnologică" – a plictisului, a acelui *farniente* „oriental"... Iată, așadar, „monstrul delicat", a cărui delicatețe îi depășește monstruozitatea, precum figura „orientală" a Salomeei, a lui *Salammbô* pe care o transpune în 1890 pe scenă și în operă Ernest Reyer.

3. Ajungem la mitemul fundamental pentru întreaga mișcare profundă a acestui secol: mitemul declinului, al amurgului. Desigur, Gobineau și Paul Bourget se vor răzvrăti împotriva acestui amurg, așa cum Baudelaire se răzvrătea împotriva spleen-ului. Dar fascinația multiformă a declinului este mai puternică. Chiar și la Nietzsche, acel *amor fati* confirmă întrucâtva fenomenul. Probabil că acestea sunt concluziile lecției istorice a lui Schopenhauer: anume că reprezentarea nu poate fi, la limită, decât sublimarea unei voințe vitale mereu muritoare. Bineînțeles, marii teoreticieni de la sfârșitul secolului decadent, Spengler și Thomas Mann, vor face speculații rafinate asupra filosofiei decadenței, dezvoltând în construcții gigantice mica sămânță – de sorginte maistriană!* – germinată de Baude-

---

* De la Sahel, regiune deșertică de coastă din Algeria și Tunisia (N. tr.).

laire, potrivit căreia „din orice rău poate rezulta un bine". Este trama romanului *Casa Buddenbrook*: Hano, decadentul și palidul vlăstar al unei familii ilustre, e cel care „deplasează" creativitatea unor comercianți financiari către muzică... Exaltarea maladiei și chiar a maladiei mentale – pe care o vor celebra, începând cu Nerval, Nietzsche, Van Gogh și Artaud – ca sursă a creativității va constitui în continuare o problemă în opera romancierului din Lübeck. Dar neglijăm prea mult, analizând plăsmuirile delicate ale maladiei, al căror exemplu este Des Esseintes, opera de început a lui Sigmund Freud.

O dată cu Freud, maladia trece în mod deliberat în domeniul sufletesc. Aceasta e esența faimosului *Proiect pentru o filosofie științifică* din 1895 și a *Studiilor asupra isteriei* pe care Freud le semnează împreună cu Breuer în 1895. Dar va trebui să așteptăm sfârșitul secolului nostru „imaginar", perioada imediat următoare Primului Război Mondial, pentru ca Freud să publice una din cărțile sale majore – una dintre cele mai respinse de posteritatea freudiană a secolului XX! – în 1920, cartea cu titlul fals nietzscheean *Dincolo de principiul plăcerii*, postulând „instinctul morții" ca bază fundamentală a psihicului. În acest elogiu freudian al lui Thanatos, regăsim desigur elogiul morții făcut de un Novalis, de un von Schubert și în general de tronsonul „morbid" al romantismului. Dar la Freud este mai degrabă o punere de acord cu psihiatrii ruși contemporani lui Dostoievski, Tokarski și Mecinikov, cu Fechner (*Vier Paradoxa*, 1875), cu darvinismul sociopolitic al lui Nietzsche, Lombroso și chiar Marx... Și cum Erosul freudian își descoperise, în fond, în arierplanul său morbiditățile nevrozei, în spatele Erosului apărea Thanatos. Instinctul vital se întemeia, în ultimă instanță, pe însăși entropia, repetitivitatea, substantificarea dizolvantă a morții. Frumos omagiu postum adus lui Schopenhauer!

4. Aceste trei miteme constitutive ale sufletului decadent: subversiunea, plictisul orientalizat, fascinația morții se vor personifica în mitemul femeii „fatale", aducătoare de moarte, orientală indolentă dacă este posibil, subversiv perversă. Desigur, tema femeii primejdioase este veche ca și Eva și reapare periodic în cultura creștină a Occidentului, în care femeia este denunțată ca „păgână": Messalina, Fe-

---

* De la De Maistre (N. tr.).

dra, vrăjitoarele secolelor XIV și XV...Dar adeseori ea e minimalizată, redusă la rangul de istorioară comică; precum „saltarella", „dansarella" cuplului Salomeea-Irodiada care dănțuiesc *morisca** pe atâtea capiteluri și vitralii din secolele al XII-lea și al XIII-lea. Dar această temă e inclusă până acum într-o legendă morală care o dezaprobă.

Situația e total diferită o dată cu intensificarea personajului femeii fatale la sfârșitul secolului al XIX-lea. Bărbatul nu mai e sigur atunci de temeiul virtuții sale. De unde demultiplicarea, redundanța rolului: Salomeea-Irodiada bineînțeles, Irodiada, Elena –fie ea și *Frumoasa Elena*! – himere și sirene, Circe, Dalila, Medeea...Am putea chiar să clasăm toate aceste femei nefaste pe un fel de scară a perversității fatale: corespunzând gradului cu cea mai slabă intensitate, Sélika (*Africana*, 1865) lui Meyerbeer, Didona lui Berlioz, Lakmé (1883) a lui Léo Delibes cad și ele victime. Chiar Carmen a lui Bizet, urmând astfel modelul romantic al lui Mérimée, este pedepsită, însă rezistă cu mai multă tenacitate. La un grad superior se situează, desigur, dedublarea Salomeea-Irodiada din opera lui Massenet. În sfârșit, există perversiuni nepedepsite – sau aproape nepedepsite! – ca Salomeea lui Richard Strauss, zdrobită *in* extremis de scuturile soldaților virtuoși, aceea a lui Gustave Moreau, Venus din *Tannhäuser*...și l-am putea adăuga pe echivocul Tadzio din *Moartea la Veneția*.

Nu facem decât să întredeschidem dosarul femeii și al morții la Wagner, dosar constituit magistral de Michel Guiomar. Desigur, eroinele wagneriene mai țin încă de femeia elfică, de romantism, dar – în mod mai mult sau mai puțin involuntar – ele sunt toate mai mult sau mai puțin fatale: Senta, care moare în final, asemeni lui Safo, aruncându-se în valuri, reinstaurează blestemul Olandezului de a rătăci veșnic pe mări, revenind pe uscat o dată la șapte ani, Elisabeta îl trimite pe Tannhäuser în pelerinajul ce va duce la moartea amândurora. Elsa moare și ea, dar provoacă prin curiozitatea sa plecarea definitivă a lui Lohengrin. Isolda îi aduce moartea lui Tristan. Iubirea incestuoasă a Sieglindei provoacă moartea lui Siegmund. Cât despre Siegfried, el este – ceea ce se uită adesea – ucis de gelozia Brunhildei, care-i dezvăluie secretul acestuia lui Hagen... Așadar, ar fi multe de spus despre fascinația progresivă la Wagner, ca și la publicul său, pentru aceste walkirii care sunt

---

* De la *morisco*, musulman din Spania convertit la catolicism (N. tr.).

efectiv niște zeități purtătoare, vestitoare ale morții. Desigur, în legendele germanice este vorba într-adevăr de divinități ale morții războinice, dar la Wagner, „războiul" lui Hunding împotriva lui Siegmund, al lui Hagen împotriva lui Siegfried, amintește mai degrabă de hăituiala unei vânători cu gonaci sau de un simplu asasinat...Și ce să mai spunem despre fiicele Venusberg-ului, despre fiicele Rinului, despre fetele-flori, dintre care cea mai veninoasă este Kundry?

5. Și pentru că tocmai am evocat puternicul cortegiu al eroinelor wagneriene, se cuvine să plasăm aici mitemul subsecvent al „renunțării la iubire". La Wagner e o temă aproape obsesivă, ilustrată, bineînțeles, în mod negativ de Alberich sau, în 1882, de Klingsor, dar pe care o evocă și „nebunul pur" Parsifal, dar mai ales personajul Ananda, în perspectiva acestei opere neterminate – inspirată de budism, prin intermediul lui Schopenhauer – *Învingătorii*. Învingătorii, în cele din urmă, sunt cei care renunță la acea *voință de a trăi* fundamentală reprezentată de iubirea trupească.

Dar la decadenți, în majoritatea cazurilor, renunțarea nu este chiar așa de totală: ei se mulțumesc cu un celibat mai mult sau mai puțin homosexual. Dacă ar fi să-i dăm crezare mitului, Orfeu este cel care, în văduvia sa, a jurat să nu mai aibă relații cu femeile și le-a exclus din misterele orfice. Dar Orfeu nu este oare unul dintre personajele cele mai obsedante ale picturii simboliste? Gustave Moreau îl reprezintă nu mai puțin de 16 ori, în general decapitat – așa cum este Ioan Botezătorul ucis de Irodiada-Salomeea –, cu capul purtat de femeia tracă ce s-a răzbunat (sau la picioarele acesteia)...Dacă Orfeu este unul dintre patronii homosexualității, Sfântul Sebastian este un patron încă și mai explicit, glorificat în secolul al XVI-lea de către Sodoma. Debussy i se alătură lui D'Annunzio spre a realiza în 1911 faimosul *Martiriu al Sfântului Sebastian*, dar această temă fusese deja reluată de 11 ori de către Gustave Moreau, și o dată, în 1910, de Redon. În legenda Sfântului Sebastian mai apare, în plus, și un contratip al femeii fatale: văduva Irina care îl îngrijește și îl vindecă pe martir.

În paralel, Safo și safismul sunt preamărite de arta decadentă: Gustave Moreau revine de 11 ori asupra temei poetesei din Lesbos. Îndeosebi asupra morții lui Safo aruncându-se în valuri. Dar „femeile damnate" sunt cântate rând pe rând de Baudelaire, Verlaine și Pierre Louÿs, ale cărui *Cântece din Bilitis* au fost transpuse în muzică de Debussy,

în 1897. În sfârşit, se poate nota că Daudet, în romanul său *Safo*, aproape că ajunge să facă un adjectiv din numele propriu al poetesei din Lesbos. Această complezență față de safism ar putea fi interpretată ca un transfer al dorinței vorace a femeii pentru o altă femeie, eliberând astfel bărbatul de vampirismul avidității feminine. De altfel, Freud se va interesa îndeaproape de acest fenomen: încă din 1908 de erotismul anal, în mod explicit în 1921 de homosexualitate. Mai trebuie oare să semnalăm aici că muzele inspiratoare ale „mişcării decadente" – *stricto sensu* – au fost nişte femei robuste, masculinizate, „eliberate": precum Séverine – prietena lui Jules Vallès şi succesoarea sa la *Cri du Peuple* – ale cărei „articole virile" sunt elogiate de Verlaine –, precum Rachilde, „regina decadenților", „Domnişoara Baudelaire" – potrivit lui Barrès – autoarea lui *Monsieur Vénus*, precum, în sfârşit, cu multe aspecte tumultoase şi confuze, „Fecioara roşie" a Comunei, Louise Michel, căreia Verlaine îi dedică o baladă...?

6. Această fatalitate a femeii ne conduce direct la cel de-al şaselea mitem: acela al exaltării morbide şi în special tema morții prin decapitare. Am semnalat deja mitemul declinului. Aici el se precizează în declin fizic, în maladie. Temă manniană prin excelență, al cărei filigran macabru străbate *Muntele magic* ajungând până la *Doctor Faustus*. Este boala care produce geniul. Dar apoteoza maladiei – precum în *Moartea la Veneția* – este moartea.

Desigur, obsesia morbidității nu este nouă în 1860. Dar moartea romantică, încă pătrunsă de eroismul Revoluției Franceze, este o moarte eroică. Vechea imagine populară a copilului Barra îl mai urmăreşte încă pe personajul Gavroche care apare în 1830 (şi nu o dată cu *Mizerabilii* din 1862!) în *Libertatea călăuzind poporul pe baricade* a lui Delacroix. Byron moare încununat de glorie, ca şi Grecia, pe ruinele de la Missolonghi. Cealaltă moarte, deşi e mai puțin glorioasă, e la fel de eliberatoare: este împuşcătura de pistol a lui Werther, este cupa de otravă pe care o ridică Faust în primul act sau Chatterton în ultimul act. Morțile prin decapitare sunt rare înainte de 1830: doar *Cinq Mars* (1826), *Roşu şi Negru, o cronică de la 1830*, sau teribilul tablou al decapitaților realizat de Géricault, fac aluzie la supliciul infamant asupra căruia apasă amintirile întunecate din vremea Terorii.

Situația este cu totul alta în privința morții „decadente". În primul rând, pentru că moartea nu mai e o evadare, ci un soi de delectare cumplită. E suficient să recitim paginile fascinante ale lui Huysmans, în care Des Esseintes face elogiul „sifilisului". Tema decapitării este îndeosebi omniprezentă. Această temă e desigur foarte veche, mai veche decât ghilotina. Însă decapitarea „clasică" este mereu a celui rău. Mitemul care o inspiră e întotdeauna cel al Gorgonei sau al Meduzei: Perseu, fiul lui Zeus, posesorul căștii (să ne gândim la *Tarnhelm*!) lui Hades, o ucide pe Meduza petrificatoare și o decapitează, eliberând-o astfel pe Andromeda... Reluarea temei decapitării celui rău este întreprinsă de toată pictura Renașterii în legendele despre Iudita sau David. Din secolul al XV-lea până în secolul al XVII-lea, cei mai mari pictori (Botticelli, Giorgione, Tintoretto, Correggio, Veronese, Cranach, Michelangelo etc.) reprezintă cu predilecție o Iudită triumfătoare agitând capul lui Holofern. La fel, vechea temă a vitraliilor de la Köln, de la Vic-le-Comte, a Breviarului Grimaldi – David decapitându-l pe Goliat – este reluată de Rafael, de Andrea Vaccaro, de Jan Steen etc. Iar atunci când se impune reprezentarea martiriului celui drept decapitat – așa cum sunt „tipsiile" cu capul Sfântului Ioan Botezătorul, între care cea a lui Luini de la Luvru – accentul cade mai curând pe martir și pe compasiune decât pe călăi.

Concepția e total diferită la „decadenții" noștri. Aici domină sadismul celui care decapitează. Salomeea lui Richard Strauss, în ultimul act, sărută pe gură capul executatului, așa cum făcea deja *Salomeea* lui Lévy-Dhurmer (1896). Nu vom mai reveni asupra bogăției acestei teme la Moreau unde capul lui Orfeu mort ia locul multiplelor „apariții" ale decapitării Botezătorului. Am vrea doar să subliniem aici obsesia capului fără trup la un alt mare pictor, Odilon Redon. Începând cu *Capul de duh peste ape* din 1875 și până la *Capul lui Orfeu* din 1903, trecând prin *Masca sunând clopotul funebru* (1882), *Ochii închiși* (1890), *Ochiul balon având drept nacelă un craniu* (1882), faimosul *Păianjen surâzător* (1881), *Floarea cu cap de copil* (1885), *Ciclopul* (1898), toate nu sunt altceva decât niște reduceri ale simbolului și expresiei la „cap", a căror cheie o dă poate în 1894 *Capul de martir*.

Fără a ne aventura în explicații prea psihanalitice pe care Freud le va dezvolta începând din 1920-1925, constatăm că aceste miteme ale decapitării pot fi disociate ane-

voie de femeia fatală care le-a inspirat. Moartea decadentă ar fi deci o moarte castratoare. Căci femeia este castratoare prin excelență, iar decapitarea pe care ea o ordonă simbolizează această mutilare sadică. Dar complezența decadentă nu este oare o acceptare a acestei castrări? Sacher Masoch este, la rândul său, născut în1836 și mort în 1895... Începând din 1905 (*Trei eseuri asupra teoriei sexualității*), apoi în 1915, în 1919 și, în sfârșit, în 1924 (*Problema economică a masochismului*), Freud s-a interesat mereu de acest fenomen al masochismului. Este extrem de semnificativ că în 1924 el îl leagă de instinctul morții, ca și sadismul de altfel...

Iată-ne în prezența unui *puzzle* alcătuit din cele șase miteme ale noastre: subversiunea valorilor / monstrul delicat / fascinația declinului / femeia fatală / renunțarea la celălalt sex / delectarea morții și decapitarea.

Am putea încerca să reunim aceste miteme într-un singur mit, așa cum face Grimal cu „lecțiile" (mitemele) literaturii mitologice romanești și tragice greco-latine? Bineînțeles, un asemenea aranjament este posibil într-un mit tragic pe trei voci: aceea a eroului decadent ezitant, senzual și pervers: Irod-Wotan; aceea a fatalității feminine: Salomeea-Brunhilda; în sfârșit, aceea a purității înfrânte, sacrificate, Ioan-Siegfried. În această schemă mitică regăsim elementele celor șase miteme ale noastre: toți acești eroi sunt întrucâtva „subversivi"; plictisul pare să fie într-adevăr mobilul trândavului Irod, ca și al îngrijoratului Wotan; toți au deviza declinului, și anume pe aceea a lui Ioan: „Acela trebuie să crească, iar eu să mă micșorez". Salammbô, Salomeea, Brunhilda, Fricka, Elsa etc. sunt purtătoarele catastrofei, ale morții; pe de altă parte, dacă nu se poate releva de fiecare dată o homosexualitate explicită, este lesne de remarcat că există aproape întotdeauna niște deturnări ale sexualității normale: incestul, de pildă, care îi leagă pe Sigmund și Sieglinda, semi-incestul implicit din legenda lui Irod-Salomeea – care ne oferă câteodată un personaj suplimentar reprobator, ca Irodiada, mama Salomeei. În altă ordine de idei, dacă s-a putut vorbi oarecum imprudent despre „homosexualitate latentă" la Wagner, din cauza acelor „Asociații de bărbați" moștenite desigur de la tradiția germanică, dar ilustrate atât de bine de Ludovic al II-lea și tovarășii săi, în schimb eroul-victimă al mitului decadent, Ioan Botezătorul, Siegfried este „cast și nebun".

Parsifal va păstra amintirea acestui tip de erou, de astă dată victorios. În sfârşit, eroul nu este ucis întotdeauna prin decapitare – precum în cazul lui Ioan –, ci prin mutilări, prin suplicii în care se complace reveria decadentă: Samson, cu ochii crăpaţi, Spendius, crucificat, Matho, torturat până la moarte, Siegfried, străpuns de o suliţă ca un mistreţ hăituit. Aşadar, am putea tipiza mitul decadent prin personajul lui Irod, aflat în centrul acestor turbulenţe dramatice, Irodiada, Salomeea, Ioan, Jonakan care i-au fascinat într-atât pe muzicienii, libretiştii şi romancierii de la sfârşitul secolului al XIX-lea. Rege bătrân, pe care ni-l imaginăm *méhaigné*, şovăielnic ca Wotan, pervers, fără voinţă, condus de femeile fatale din anturajul său: mama şi fiica, în faţa virtuţii nefericite şi învinse a lui Ioan, în acest conglomerat de suplicii, de dansuri voluptuoase, de orientalism şi de moarte. Regatul lui Irod, omul de paie înţeles cu străinii, e statul decadent tipic.

Dar în locul unei mitologii perfect constituite, oficializate, ca aceea a lui Prometeu din secolul al XIX-lea, nu e oare mai util să vedem în „mitul decadent" ceea ce Roger Bastide numeşte „un mit latent", adică un mit respins cu energie de instituţiile şi pedagogiile instituite şi care nu reuşeşte să se cristalizeze în mod explicit într-un erou eponim unic?

Aşa cum arătam la începutul acestui studiu, la sfârşitul secolului al XIX-lea şi la începutul secolului XX asistăm la triumful şi instituţionalizarea unui scientism prometeic. *La Belle Époque* va fi în mod oficial optimistă şi progresistă. În ciuda bătăliei de la Solferino, în ciuda dezastrului de la Sédan, în ciuda Comunei, în ciuda bătăliei de la Verdun...Doar o minoritate marginalizată e cuprinsă de nelinişte: aceea a poeţilor „blestemaţi", a psihiatrilor eterodocşi, a acelor *desperados* anarhişti... Aşa-numita *Kulturkampf*, ca şi legile şcolare franceze din anii '80, menţin cu îndârjire în picioare cadavrul lui Prometeu. Filosofiile „decadenţei" – moştenirea lui Schopenhauer, a lui Spengler, a lui Mann – vor fi respinse într-un fel de clandestinitate de filosofiile Istoriei. Nimic nu e mai semnificativ decât complexitatea sufletului wagnerian. Prietenul lui Bakunin, revoltatul de la Dresda, alesul lui Ludovic al II-lea, admiratorul lui Bismarck, taumaturgul de la Bayreuth îşi plasează mereu eroii în situaţia de ezitare mitologică între elanul progresist revoluţionar şi o perversitate, o entropie morală întemeiată pe moarte, pe declin, pe amurgul valorilor secolului „indus-

triașilor"... Așa este Siegfried, neînfricat, neînvins și în final ucis jalnic, uituc, ucis ca un animal sălbatic; așa este Wotan cel ambiguu; așa sunt acele îndrăgostite pasionate și ucigătoare...

De aceea, „poetul" decadent își găsește întotdeauna un subterfugiu istoric: Huysmans părăsește halatele ducelui Des Esseintes pentru rasa monahală, Claudel este convertit subit de...*Iluminările* lui Rimbaud! Wagner resimte necesitatea de a prelungi Tetralogia cu *Parsifal*, și Parsifal cu opera budistă *Die Sieger*... Situația filosofică specifică lui *Amor Fati* sau acelui *Untergang* nu este suportabilă decât pentru o elită restrânsă... Extrem de semnificativ este conflictul interior al lui Thomas Mann, mereu fascinat de Wagner, Nietzsche, Freud, scriind poate ultimul roman decadent cu acest *Doctor Faustus* din 1947, ca pentru a se elibera de fantasmele decadente pe care le ilustrează istoria prin înfrângerea nazismului, dar în paralel, în contrapunct cu amenințările ce împresoară sufletul occidental, compunând la rândul său între 1933-1943 o tetralogie. *Iosif și frații săi* vrea să fie oare contrapunctul victorios, nu al *Tetralogiei* wagneriene, ci al brutalelor recurențe naziste? Așa cum Iosif este figura biruitoare asupra demonismului decadent al lui Leverkühn... Să remarcăm neapărat un detaliu: anume că „portretul" muzicianului nebun din *Doctor Faustus*, Leverkühn, e mult mai apropiat de portretul lui Nietzsche nebun, iar muzica sa e mult mai apropiată de *Noaptea transfigurată* a lui Schönberg decât de Wagner și de grandioasa regenerare wagneriană căreia Mann îi va rămâne întotdeauna fidel.

„Decadența" și mitologiile sale apar deci ca simptomul unei crize profunde, al unei scindări fără dialectică a sufletului occidental. După cum o cultură nu poate rămâne vie sub un mit totalitar și monocefal, tot astfel, o cultură, pentru a supraviețui, nu se poate menține într-o asemenea scindare. Așadar, tot ceea ce va ilustra curentul noului secol, care se naște anevoie prin anii '20, este fie sinteza demonică Prometeu/Dionysos, a cărei cumplită manifestare a fost nazismul, fie reapariția unui mit în care antitezele se lămuresc printr-un al treilea termen, prin intervenția divină a lui Hermes, Mesagerul lui Zeus, sau prin gesta acelui Dumnezeu compătimitor și fratern al lui Amenhotep al IV-lea și al lui Iosif...

Capitolul X
DE LA IROD LA WOTAN

Acum putem aborda opera wagneriană într-o manieră mai explicită. Dar n-am făcut-o oare deja în manieră implicită până aici? Pe când descifram în mod anonim secvențele mitului decadent, ne cântau la ureche deopotrivă Wotan și Siegfried, Isolda, Ortruda, Gutruna, Parsifal... Trebuie însă neapărat să revenim asupra ambiguității intense – atât în istoria obiectivă, cât și în personalitatea – a lui Richard Wagner. Ființă insesizabilă, oscilând între mitul romantic și atracțiile decadenței. Medităm de un deceniu asupra omului Wagner și a operei sale, dar stagnăm în aceeași dilemă enervantă: încă nu știm cine este Wagner, încă nu știm ce semnificație au atâția eroi contradictorii! Dar poate că în profunzime tocmai această contradicție devine semnificantă. Faptul că Wagner este specific zodiei Gemenilor e o certitudine! Am putea spune că e un hiper-Gemeni! Insesizabil, alunecos, sensibil, cu o intuiție acută a schimbării și totuși eroic, admirabil de tenace în năzuința operei sale. Subiectele și caracterele creațiilor sale nu sunt niciodată clar conturate ca la Verdi, Berlioz sau în westernurile noastre moderne. Îl simțim pe creator la răspântia a două domenii ale sensibilității pe care le numeam cândva domeniul eroismului, prometeic desigur, și domeniul mistic tenebros, și chiar morbid, al decadentismului. *Voința de a trăi* și *Impulsul morții* aflate în confruntare. Această ambiguitate se accentuează mai ales începând cu marile opere pe care le privilegiem. Este foarte curios că s-a ocultat o parte a operei wagneriene, că până și snobismul muzical, atât de puternic în zilele noastre, nu a încercat să monteze operele care precedă *Tannhäuser*: *Rienzi*, *Zânele*...aceste opere romantice care se situează între succesiunea lui Weber și alinierea la Verdi...

1. Să abordăm prin intermediul lui Wagner primul mitem pe care-l degajasem din atmosfera unei întregi epoci: acela al perversiunilor subversive. Deja în *Tannhäuser* efectul pervers se face simțit: plecarea în pelerinajul mântuitor provoacă moartea sfintei Elisabeta, apoi pe aceea a cavalerului blasfemator. Și în *Lohengrin* există un fel de efect pervers: acest cavaler venit pentru a o salva pe eroină, o ajută să se piardă în moarte, atunci când ea încalcă interdicția. Elsa dezintegrează în așa măsură Odiseea eroică a salvatorului său, încât ne putem întreba, cu J.-F. Marquet, dacă nu cumva cavalerul Graalului era cel care avea nevoie de iubirea terestră a Elsei[1]. Bineînțeles, în *Tristan* efectul pervers este cel mai evident. Tristan îl trădează pe bătrânul rege Marke, apoi e trădat la rândul său de Isolda. Personajul Isoldei este la fel de ambiguu ca și acela al Reginei Nopții la Mozart. Logodnică răzbunătoare a lui Morold, ea intenționează inițial să-l ucidă pe Tristan, totuși nu se răzbună, din cauza substituirii licorilor: licoarea magică a iubirii ia locul otrăvii. Aceste licori wagneriene – să ne gândim la aceea din *Amurgul zeilor* – sunt emblemele perversiunii, ale uitării înlănțuirilor cauzale obișnuite. Ele sunt cele care deviază demersul, care împiedică o cauză să-și producă efectele normale. Acesta este într-adevăr rolul inversării licorii la Wagner, această licoare pe care toți eroii faustici romantici refuzau, în ultimul moment, să o bea[2].

Desigur, în nucleul acestor răsturnări, al acestor eșecuri, al acestor perversiuni există încă o urmă a eroului romantic. Wagner însuși n-a fost oare eroul Revoluției din 1849 de la Dresda...înainte de a deveni prietenul regelui Bavariei și admiratorul prințului Bismarck...? Siegfried este acel erou neînfricat, omul zilei de mâine, omul planului divin, omorâtorul monstrului, uzurpatorul brutal al făurăriei...Dar planul divin, așa cum știm, eșuează. Pe erou îl așteaptă o licoare care-l pervertește, îl ucide. La Wagner, regretele romantice sunt interceptate curând de oroarea decadentă...

2. Al doilea mitem: plictisul, apăsarea lui aici și acum. Ei bine, cred că nimeni nu-l simbolizează mai bine decât acest mare personaj wagnerian care este Wotan. Să subliniem mai întâi un lucru: în pofida referinței mitologice, Wo-

---

1. Cf. J.-F. MARQUET, „Wagner et le crépuscule de la chevalerie", în *La chevalerie spirituelle*, *CUSJJ*, nr. 10, Berg, 1984.

2. Cf. M. CAZENAVE, *Le philtre et l'amour, la légende de Tristan et Iseult*, J. Corti, 1979, și M. BEAUFILS, *Wagner et le wagnérisme*, Aubier, 1980.

tan-ul wagnerian are puțin de-a face cu acel Wotan-Odhin, războinicul sălbatic al religiei germano-scandinave. Acesta din urmă este, dimpotrivă, precis conturat, foarte decis în acțiunea sa, în rolul său. În schimb, la Wagner avem un Wotan deopotrivă paznic al runelor și nesocotind legile, un Wotan vulnerabil la sfatul femeilor și la seducția aurului...Ce distanță este de la războinicul indoeuropean, care disprețuiește „femeia și aurul", până la acest Wotan care se teme de Fricka* și o ascultă, acest Wotan dintr-o „lume în care ne plictisim..." Un Wotan uman, „prea uman", pretându-se moral straielor civile și burgheze pe care i le atribuie Jacques Schmidt[3]. Ne putem chiar întreba dacă nu cumva din plictisul lui Wotan va țâșni toată succesiunea peripețiilor *Tetralogiei*, ca o hiperbolică „floare a răului". În montarea lui Chéreau-Peduzzi mi-a plăcut marele balansier-pendulă ce scandează intimitatea Walhallei în acea scenă de căsnicie atât de greu de reprezentat fără a cădea în ridicolul bulevardier. Există mereu riscul ca Offenbach să facă haz la etajul patru al galeriilor! Atenție! Dar, în fond, Wotan se plictisește lângă această femeie care nu vorbește decât în spiritul runelor. El pleacă deci așa cum se călătorește în voiaj de plăcere: *Wanderer*, hibrid jalnic între un soț plictisit și Sfântul Iacob pe drumurile Compostelei; dar și o reminiscență a pelerinajului lui Tannhäuser, a navigației Olandezului sau a lui Lohengrin. Păcat că Chéreau n-a păstrat – detaliu care se găsește în text, totuși! – „pălăria de fetru gri cu borul răsfrânt peste ochiul chior", căci ar fi fost de efect în scena a doua din *Siegfried*. Acolo, Wotan în viziunea lui Chéreau pare mai degrabă un scamator decât un călător...Așa cum se vede, această umanizare a Zeului nu mai are nici o legătură cu legenda germano-scandinavă... Wagner, în corespondența sa, a mărturisit că Wotan este el, Richard, cu ezitările, cu contradicțiile sale. Proiecție care ne duce cu gândul la aceea a lui Flaubert asupra doamnei Bovary. Wotan-Wagner reprezintă ezitarea continuă ce străbate însă o reverie inițiatică tenace. Fie că e vorba de stăpânul zeilor, sau mai târziu de maestrul Templierilor, de maestrul runelor sau liturghiilor, el rămâne același biet om plictisit, constrâns de femei, lipsit de putere și poate *méhaigné*, impotent... Oare Brunhilda nu-i spune Tatălui său divin: tu nu ești

---

* Soția lui Wotan, zeița căsniciei (N. tr.).

3. Cf. P. BOULEZ, P. CHÉREAU, R. PEDUZZI, J. SCHMIDT, *Histoire d'un Ring, Bayreuth, 1976-1980*, R. Laffont, 1980.

decât un nevolnic pentru că „nu ți-ai urmat nicicând dorința, te-ai lăsat mereu constrâns..."? Mai trebuie să notăm – contrar unei explicații tendențioase a „pangermanismului" păgân al lui Wagner – relația strânsă, în viziunea lui Wagner, dintre derizoriu, *méhaigné* și Walhalla cu zeii săi. Wagner în întreaga sa operă, atât de schopenhaueriană, este la antipozii exaltării naziste a zeilor germanității. Sintagma wagneriană „Dumnezeu este mort" nu se referă la Dumnezeul creștin, ci la Wotan.

Să recitim *Parsifal*, ultima dramă lirică din 1882. Castelul Graalului – pe care un exotism al epocii îl situează „în Spania" – nu este oare, ca și Walhalla, sălașul plictisului? Să privim și să ascultăm primul act: când cortina se ridică totul e atât de suprimat, de prăbușit, atât de stil „frumoasa din pădurea adormită", încât Libermann nu va ezita să facă din ultima dramă wagneriană – cu un rar prost gust! – un decor post-atomizat de Bombă[4]! Regat în care nu se mai petrece nimic, în afară de baia termală a unui rege *méhaigné*. Amfortas, care este transportat spre scăldătoare ca un obiect derizoriu. Acel *Gaste Pays* al plictisului.

3. Al treilea mitem decadent: programul declinului. Să constatăm că toți eroii wagnerieni – cu excepția ultimului, „cast și nebun" – eșuează. Toți sunt scindați între proiectul romantic care este eroic, cuceritor, și pregnanța decadentă, fascinația eșecului și a morții. Chiar Siegfried, romantic până la caricatura brutală, eșuează – și aici cauza este tot o licoare magică! –, Siegfried cel neînfricat – dacă nu „neprihănit", căci oricum este întrucâtva paricidul tatălui său adoptiv, deși acesta din urmă complotează la rându-i la moartea fiului adoptat. Erou insuportabil, puțin rudimentar; pur și nebun de asemeni, dar cu sabia – *Nothung* – iute! Ei bine, la sfârșit tot acest elan ia o întorsătură negativă. Eroul pur bea și el faimosul filtru magic, o înșală pe divina Brunhilda, devine puțin proxenet, apoi își încheie isprăvile, fiind trădat de Brunhilda lui Hagen, care îl doboară ca pe un mistreț hăituit... *Götterdämmerung* desigur, dar înainte de toate declinul, căderea și moartea eroului Siegfried. În *Olandezul zburător* declinul se manifesta deopotrivă, pornind tot de la o confuzie sinistră. La fiecare șapte ani navigatorul blestemat revine pentru a încerca să o găsească pe femeia salvatoare; de astă dată, el a găsit-o pe Senta, dar,

4. O.G. BAUER, *Richard Wagner. Die Bühnenwerke von der Uraufführung bis heute*, Freiburg, Propyläen Verlag, 1982.

vai, o neînțelegere îl face pe Olandez să fugă, iar Senta, desperată, asemeni lui Safo, se aruncă în mare...Eșec parțial al misiunii lui Lohengrin – acest fiu al lui Parsifal! – care-l aduce înapoi, desigur, pe Micul Prinț al Brabantului metamorfozat în lebădă, însă curiozitatea Elsei îl trădează, ea moare și cavalerul pleacă din nou spre Orient. Eșecul lui Tristan și al Isoldei în acea imensă reușită muzicală țesută din acest eșec uman. Și aici totul se cufundă într-un oribil *quiproquo*. Trebuie să insistăm asupra acestui eroism care nu e total „inversat" – așa cum scriam cândva despre Lucien Leuwen[5] – ci întrucâtva amăgit, sau mai bine zis: înfrânat. În final eroii sunt obosiți, ei mor, în cel mai fericit caz, în patul lor. Răniți, desigur, dar totuși ei nu cad cu fața spre moarte precum Viala, Barra, Gavroche sau Marceau, precum Grecia pe ruinele de la Missolonghi! Acest stil al morții-fanfaronadă va fi păstrat de Verdi. Dar nu și de Wagner. Pe acesta din urmă îl bântuie fantasma faimosului *Ragnarörck* din mitologia germanică: o catastrofă diluviană pecetluiește sfârșitul tuturor ciclurilor eterne. Declinul înseamnă pieirea zeilor și, în consecință, a semizeilor, a eroilor. Wotan, precum Des Esseintes, precum mai târziu Spengler sau Thomas Mann, savurează acest declin. El își exprimă în mod explicit jubilația sumbră în faimoasa scenă cu Erda. Dorința sa profundă este ca Walhalla, Imperiul zeilor, să dispară. Să examinăm și replicile finale ale Brunhildei. Nu ignorăm faptul că Wagner adăugase un catren budist ultimei scene a *Tetralogiei*: „Eu fug – declama Brunhilda – din această lume a dorinței". El nu schițase oare scenariul unei întregi opere budiste, *Die Sieger*? *Învingătorii*? Desigur, Sieg-mund, Sieg-fried purtau speranța de a învinge... Dar aceasta s-a uzat, s-a corodat de-a lungul anilor...prin lectura lui Schopenhauer! Iar Învingătorii sunt în final doi iubiți, Ananda și Prakriti, care – și ei! – „renunță la iubire", se despart și trăiesc ca niște pustnici... Eșecul acceptat este până la urmă victoria ultimă și decadentă. Eroul wagnerian este resemnat în fața înfrângerii, a morții, precum Siegmund, precum Siegfried doborât, ucis ca un vânat.

4. Al patrulea mitem îl diferențiază net pe Wagner de curentul romantic. Iar dacă Chéreau s-a putut înșela asupra romantismului lui Wagner – mai degrabă în scrierile sale

---

5. G. DURAND, *Figures mythiques et visages de l'œuvre*, cap. 6: „Lucien Leuwen ou l'héroïsme à l'envers", Berg, 1979.

decât în concepția sa regizorală –, el a făcut-o din perspectiva râsului decadent al lui Offenbach, la nivel superficial – sau la nivel mai înalt! – din perspectiva lui E.T.A. Hoffmann... Dar acest Hoffmann romantic este modelat la rândul său în viziunea lui Patrice Chéreau de expresionismul lui *Lulu*. „Stilul" Chéreau – căci există o remarcabilă unitate stilistică la acest tânăr regizor – își are originea mai curând în expresionismul german decât în romantism, fie el și german. Ca dovadă, îmi e de ajuns să amintesc remarcabila sa punere în scenă a *Povestirilor lui Hoffmann*...Desigur, Wagner îl admira și el pe Hoffmann – așa cum notează cu interes Chéreau[6] –, dar nu e mai puțin adevărat că se stabilește o distanță între eroinele sale și acele Charlotte, Sylvia, Aurelia, Kitybella, Eloa, Eleonora, Olympia, Clelia, Aterla... toate eroine elfice, pure și inocente, benefice și ușor asimilabile muzei. La Wagner, totul se pervertește și în acest domeniu: purele *Gretchen*, proiecțiile Eternului feminin devin purtătoarele fatalității mortale. Nornele, sau Erda, călăuzesc lumea. Desigur, această stinghereală în fața femeii poate fi regăsită în germene atât în nucleul romantismului lui Hoffmann, cât și în inima așa de inocentă a Charlottei din *Werther*...Prietenul nostru, Prof. Jean Perrin ne semnala cu competență o *mise en attente* („punere în așteptare") identică a celor două teme decadente la doi mari romantici englezi. Byron, pentru care deja „infernul este plictisul", și Keats, la care femeia este deja fatală. Dar în epoca romantică aceste teme nu sunt „reținute" de consensul estetic și social. Iată o problemă care reiese din sociologie: în fiecare epocă există: 1. fragmente de mit sau rare mituri întregi „în așteptare" nefolosite de consensul social; 2. mituri preluate de diverșii „gânditori" ai epocii și care structurează ideologiile; 3. în sfârșit, supraviețuiri mitice, relicve, în masa unui grup dat, ale miturilor *inteligheției* epocii anterioare. La fel se întâmplă cu stilurile, dacă nu modele – mai labile – în privința cărora distingem insolitul (I), avangarda (II) și supraviețuirea (III). Cu cât circulația informației se accelerează, cu atât mai puțin durabile sunt aceste supraviețuiri, bineînțeles. Mai trebuie să facem distincția între informația „oficială" (școală, legislație) și informația spontană (massmedia)[7]. Acest mitem al femeii nefaste, dacă nu fatale, este

6. P. BOULEZ etc., *Histoire d'un Ring*...cit.

7. G. DURAND, *Mito e Sociedade. A mitanalise e a sociologia das profundezas. A regra di jogo*, Ed. Lisboa, 1983.

în romantism ca într-un stadiu de așteptare, nefolosit, ca să zicem așa, în trama mitului. Imaginarul hoffmannesc se întemeiază mai degrabă pe fantastic decât pe fatalitatea teribilă a femeii. Werther devine responsabil de moartea sa prin castul refuz al Charlottei, acceptarea Elisabetei îl duce, dimpotrivă, pe Tannhäuser la catastrofă, iar aceea a Sentei îl aruncă iarăși pe Olandez în ghearele blestemului. Eroinele romantice nu sunt nefaste decât prin omisiune. Decadentele își asumă fatalitatea destinului. Pura Elisabeta nu va înmănunchea oare drama și moartea pelerinului Tannhäuser? Elsa este și ea fatală, se condamnă singură la moarte și îl constrânge pe Lohengrin să plece...Senta, de asemenea. Începând cu *Tannhäuser*, Elisabeta este dublată de fatalitate, dedublată la rându-i și personificată de Venus din Venusberg.

În *Tetralogie*, femeia va fi înrudită în mod limpede cu aurul. Străveche uniune blestemată de eroismul indo-european, așa cum ne-a arătat Dumézil[8]! Să ne amintim de acea scenă destul de sordidă a tocmelii dintre zei și giganți, în care aurul este pus în balanță cu Freia, zeița iubirii, a tinereții și a frumuseții. Răscumpărarea, deci prețul lui Freia, va fi aurul Rinului: pentru ca ea să fie redată zeilor, trebuie să i se ascundă trupul îndărătul grămezii de aur...

Și Isolda este o femeie fatală. Ea deține filtrul morții și pe cel al iubirii, care nu e cu nimic mai bun! Cât despre Brunhilda, se uită prea adesea că ea este cauza directă a morții lui Siegfried. Ea îl trădează pe acesta din urmă lui Hagen, care îl va străpunge pe Siegfried cu o lovitură de suliță în spate... Moarte într-adevăr jalnică pentru acest cavaler neînfricat!

În sfârșit, însăși personalitatea Walkiriei – sau mai degrabă manifestarea ei – este fatalitatea mortală. Să ne amintim de acea scenă minunată – și din punct de vedere muzical! – în care Brunhilda îi apare lui Siegmund (în punerea în scenă a lui Chéreau ea poartă un lințoliu). Ea cântă „Cel care mă vede va muri". Walkiria mitică este divinitatea nemuritoare care iese în întâmpinarea sufletelor morților, cea care vine efectiv să-i adune de pe câmpul de bătălie...Ea este asimilată corbilor lui Wotan ce vin să se ospăteze cu grâne sau cu cadavre... Aici Chéreau, sau mai degrabă Jacques Schmidt, a ratat oarecum amploarea acestei repre-

8. G. DUMÉZIL, *Tarpeia, essai de philologie comparative indo-européenne*, Gallimard, 1950.

zentări punând pe creștetul Walkiriilor sale niște căști rotunde, în vreme ce aripile fremătătoare și negre se impun, așa cum s-au impus întotdeauna de la Carl Emil Doepler și Joseph Hoffmann în 1876 [9]. Faimoasa „Cavalcadă" este la Wagner un zbor și e păcat să fie redusă la o ceremonie funebră greoaie. Poate că punerea în scenă a lui Chéreau se va fi lăsat influențată de personajul atât de mișcător, fragil, infantil al interpretei sale Gwyneth Jones... Desigur, la Brunhilda – mai ales în *Walkiria* – întâlnim aceste trăsături de infantilism înduioșător și naiv, dar ceea ce predomină, îndeosebi în *Amurgul zeilor*, este distanța divină regăsită. Aici Flagstadt este de neînlocuit...Da, Brunhilda este pe jumătate femeia-copil romantică, înduioșată de nenorocirea Sieglindei, dar să nu uităm cealaltă jumătate – decadentă! –, femeia ultragiată și răzbunătoare, zeița redevenită mânioasă care incendiază și scufundă Walhalla.

O altă femeie fatală din *Parsifal* este Kundry. Ea este cea care l-a *méhaigné* pe Amfortas. Ea o imită pe mama lui Parsifal spre a-i da acestuia din urmă un sărut otrăvit... Dar, pentru o dată, Parsifal nu va sucomba, pentru ultima oară eroul wagnerian scapă de fatalitatea femeii și deschide probabil în mod profetic o epocă ce va scăpa decadentismului...

5. Al cincilea mitem: renunțarea la iubire. Contrar iubirii romantice care este iubire-fuziune, nupțialitate cu sufletul geamăn, mântuire, iubirea femeii fatale este periculoasă. Aceasta e o obsesie a marelui îndrăgostit care a fost Wagner. Stendhal era bântuit de teama unui *fiasco*[10]; Wagner pare să-l numere în mod curios printre dorințele sale secrete. Alberich, pentru a intra în posesia Aurului Rinului, renunță la iubire. Klingsor a pus să fie castrat spre a putea deține lancea magică a Graalului. Prețul puterii lăncii este emascularea. Frumos subiect de reflecție pentru un psihanalist! Prețul puterii este întotdeauna renunțarea la iubire. Tannhäuser renunță la Venusberg încă de la începutul dramei... Parsifal rămâne mereu cel cast și nebun. Umbra lui Schopenhauer planează și asupra acestei renunțări la *voința de a trăi* ce cuprinde orice dorință, deci iubirea.

Tema corolară este, așa cum am spus, homosexualitatea. Când citim corespondența pasionată a „Magicianului",

---

9. Cf. O.G. BAUER, *op. cit.*

10. G. DURAND, *Le décor mythique de la „La Chartreuse de Parme"*, (1960), J. Corti, 1983.

Wagner, şi a „Regelui Umbrelor", Ludovic al II-lea – reiau aici un frumos titlu de ediţie a acestei corespondenţe [11] –, nu putem să nu ne punem întrebări asupra relaţiei dintre compozitor şi acest homosexual notoriu care era regele Bavariei. Există oare o homosexualitate „latentă" la Wagner? Semnalăm în publicaţia *Obliques,* consacrată lui Wagner, articolul lui Phlippe Olivier: „Le roi Marc, Kurvenal et Melot, ou trois évangiles de l'homosexualité wagnerienne". Totuşi, o analiză serioasă a acestei relaţii înlătură o astfel de ipoteză prea facilă. Ludovic al II-lea, homosexualul extrem de culpabilizat, îşi proiectează asupra genialului său prieten mai vârstnic un vis de puritate mereu neîmplinit. Pentru Ludovic al II-lea, chinuit de viciul său, Richard este asimilat purităţii lui Lohengrin sau a lui Parsifal[12]. Desigur, lui Wagner îi plac veşmintele sclipitoare, halatele din mătase, el se fardează. Dar nu era el oare, să nu uităm, „un bătrân saltimbanc"? Desigur, oamenii de treabă din München îşi băteau joc de prietenia pasionată dintre Prinţul lor şi Richard, numindu-l pe cel din urmă Lolus Montes, dar aceasta era o comparaţie răutăcioasă cu influenţa nefastă pe care o exercitase dansatoarea engleză Lola Montes asupra regelui Ludovic I... Pe de altă parte, Richard se complace în situaţii „triunghiulare": Richard-Cosima-Ludovic şi anterior Richard-Otto Wesendonck-Mathilde, în care femeia captează sexualitatea compozitorului, iar celuilalt bărbat îi rămâne prietenia. În sfârşit, aşa-numitul *Wort-Ton-Dichter* de geniu a avut întotdeauna conştiinţa androginităţii constitutive a sufletului (pe care C.G. Jung o va teoretiza după aproape un secol): în cea mai importantă lucrare teoretică a sa – *Operă şi dramă* (1851)[13], ca şi în ultima sa scriere, *Despre elementul feminin în bărbat* (1883). Întrucât creatorul reînnoirii genului operă se simte trăind deopotrivă ca „poet al sunetului" (*Ton Dichter*) şi „poet al cuvintelor" (*Wort Dichter*). Or „muzica este femeie", ea „concepe dar nu procreează", iată limbajul poetului scriitor care vine să fecundeze această muzică

---

11. *L'enchanteur et le roi des ombres. Correspondance de R. Wagner et de Louis II*, Perrin, 1976.

12. PH. OLIVIER, art. în *Obliques*, Nyons, 1980. Cea mai bună lucrare despre cazul Ludovic al II-lea ni se pare a fi teza Dr. J. ADES, *Louis II de Bavière, de la réalité à l'idéalisation romantique*, Rueil-Malmaison, Ed. Labo Ciba.

13. R. WAGNER, *Opéra et drame*, t. I, partea I, cap. 7, trad. fr., Editions d'Aujourd'hui, 1982.

oferită. Orice geniu creator se resimte indisolubil ca poet viril și ca feminitate muzicală totodată. Din acest motiv Wagner va afirma cu vigoare că actul compunerii „dramei muzicale" nu se poate dedubla în două persoane, libretistul și muzicianul, fără a risca să compromită acordul creator, „iubirea" ce trebuie să unească cele două glasuri ale sufletului. Există, așadar, incontestabil o componentă nu homosexuală, ci androginică ce compensează poate „fatalitatea" eroinelor wagneriene. Femeia a devenit prea periculoasă, se preferă solidaritățile masculine, *Minnesänger* sau Templieri... Alte „neregularități" sexuale sunt frecvente în libretele sale, legitimate de această androginitate: incestul, bineînțeles. El marchează libretul *Walkiriei*: Siegmund și Sieglinda sunt frate și soră. Această temă îl va fascina literalmente pe wagnerianul Thomas Mann. Seducția lui Parsifal de către Kundry are loc în mod straniu în numele mamei... Iubirea lui Tristan pentru logodnica unchiului și tatălui său adoptiv e aproape un incest... Ce departe sunt aceste relații amoroase ambigue de limpezimea cam simplistă a situațiilor amoroase din operele lui Verdi! Și asta pentru că în sufletul wagnerian există o perfectă autoanaliză prin operă, iar la acest îndrăgostit extrem de viril se manifestă o investire constantă a ceea ce Jung numește *anima*[14].

6. În sfârșit, să trecem la moartea wagneriană. Nu vom relua admirabilul dosar constituit de Michel Guiomar – dublu specialist, și în Wagner, și în moarte[15]! –, ci trimitem la cartea pe care i-a consacrat-o lui Wagner. Subliniem totuși că la Wagner există mereu o ezitare între moartea romantică a eroului și moartea infamantă. La Wagner, eroul se târâie, hăituit precum Siegmund, bolnav precum Amfortas, rănit precum Tristan. Moartea lui Siegmund – cel mai romanesc, dacă nu romantic dintre „frații" wagnerieni – este și ea curioasă: el devine vânat. El este efectiv vânat – termenul „vânat", *schützen*, revine frecvent în libret – de Hunding. Moartea sa e lipsită până și de ultimul eroism: faimoasa spadă pe care o agită este frântă de lancea lui Wotan ce îi permite lui Hunding să-l străpungă cu lovituri de suliță pe eroul dezarmat, ca pe un vânat de rând. Am

---

14. R. WAGNER, *Opéra et drame*, t. II.
15. M. GUIOMAR, *Imaginaire et utopie*, I: *Wagner*...cit., cap. I, partea a III-a: „La mort".

arătat în altă parte resurgențele wagneriene ale temei legendare a „Vânătorii sălbatice“ și nu vom reveni aici asupra lor[16].

Tristan a fost rănit în luptă de Melot încă de la început. El este îngrijit pentru prima oară de Isolda. Prototipul acelui *méhaigné*. Dar în ultimul act, rănit din nou, el nu va muri în luptă, ci se stinge într-un fel de letargie, așteptând-o pe Isolda... Aceasta este femeia fatală, dar miloasă, precum Matilda „spălătoarea de răni“ din legenda Sfântului Sebastian. Perversa Isoldă care pansează rănile ucigașului logodnicului său Morold. Bineînțeles, această viziune a cavalerului bolnav planează asupra întregii opere *Parsifal*. În romanul breton, Amfortas chiar este rănit în mod explicit în organele sale vitale... Cât despre moartea lui Siegfried, ea este la fel de puțin „romantică“. Eroul e lovit în spate cu o suliță, vânător devenit la rândul său vânat: „A căzut pradă unui mistreț fioros“, declamă ucigașul său Hagen.

Așadar, tema rănii, a morții infamante, „pe la spate“, este tenace la Wagner. „Moartea lui Siegfried“ nu a fost oare germenele inițial care a obsedat și a inspirat vreme de trei decenii întreaga *Tetralogie*? Acel *Sieg* care-i compune numele este o sinistră antifrază. Ce farmec decadent le conferă această morbiditate atâtor pasaje muzicale, atâtor marșuri funebre! Zeii înșiși nu scapă nici ei în final de moartea implacabilă care, încă de la începutul *Tetralogiei*, sporește numărul cadavrelor: Fasolt asasinat de Fafner, Mime ucis de Siegfried, ca și Fafner la rândul său, Siegmund omorât de Hunding, Siegfried doborât de Hagen... Isolda căzând peste trupul lui Tristan, Elisabeta moartă, Elsa moartă, Senta moartă, Brunhilda moartă... Extrem de semnificativ este sfârșitul Walhallei zeilor: aceasta nu dispare în incendiul scânteietor al rugului Walkiriei, ci înghițită de revărsarea apelor Rinului...

În opera lui Wagner găsim, așadar, extrem de ușor și într-o manieră mai mult sau mai puțin redundantă, cele șase miteme care marchează epoca decadentă. Sau mai degrabă, la granița secolului romantic, găsim o ezitare sextuplă. Eroul wagnerian oscilează de fiecare dată între două mitologii. Mișcarea de la o operă la alta – de la o mitologie dominantă la alta – nu se face prin opoziție tranșantă, printr-o dialectică brutală. Există o estompare sau dimpotrivă o emergență progresivă a „mitemelor“. De unde șovăiala, incoe-

---

16. G. DURAND, *op. cit.*, în *Lohengrin*, *Programmheft*, VI, Bayreuther Festspiele, 1988.

rențele – neresimțite – ale creatorilor care se află în zonele de tranziție ale unui secol estetic[17]. De unde incoerența psihologică a aproape tuturor personajelor sale. Wagner se găsește într-adevăr într-o zonă de tranziție semantică a istoriei, contrar elanului romantic ce-l va duce pe Verdi până în secolul XX. De unde dificultatea de a-l pune în scenă. Încă de la început există o neînțelegere: de la crearea sa, drama lirică wagneriană – datorită obtuzității opiniilor, modelor – este montată ca o operă romantică: decoruri grandilocvente, de un naturalism somptuos, costume în stil „trubadur", zarvă de Walkirii, eroi exagerați și sforăitori ca la Hoffmann, Weibler sau Michael Echter... Tenorii wagnerieni sunt mușchiuloși, marțiali, bașii au o barbă virilă. În sens opus, epoca contemporană a vrut neapărat să reducă enorma și confuza mașinărie wagneriană la simplificările socioeconomice ale marxismului revăzut de Brecht sau Adorno. În ce ne privește, considerăm că trebuie să se țină seama de acordul poetic profund, prodigios profetic, al lui Wagner, nu cu timpul său, ci cu reveriile, cu u-topiile, cu speranțele vremii sale. Adică să se epureze la extrem – la rădăcina arhetipică –, așa cum făcea Wieland Wagner, situația romantico-decadentă a întregii drame wagneriene, evitându-se rătăcirile, contrasensurile adeseori jenante ale căutării unui „realism" social la Wagner. Așa cum procedează, de exemplu, montarea eronată a *Ring*-ului de către Ponnelle la Marsilia. Avem acolo un Wotan văzut de un Paul Bourget marxist! Wotan nu este un PDG al capitalismului triumfător, Walhalla nu este o machetă de castel al unui parvenit, Fafner și Fasolt nu sunt niște „căpățâni" de apaș ale Carnavalului din Nisa... Toate acestea mutilează aportul istoric de neînlocuit al lui Wagner: acela – așa cum a arătat Lévi-Strauss – de regenerator al arhetipurilor în toată vigoarea lor structurală. Desigur, probabil că viziunea regizorală a lui Chéreau – în ciuda multor nonsensuri supărătoare, sau mai curând în ciuda ocultărilor bunelor intenții – duce cel mai departe sinteza între marile instanțe mitice și întruparea lor în visurile confuze, ezitante, haotice ce marchează trecerea de la romantismul anilor '30-'48 la decadentismul anilor '70-'80... O punere în scenă satisfăcătoare trebuie să realizeze fuziunea problemelor, a modelor epocii wagneriene și să releve orice situație existențială sau socioistorică prin geniul compozitorului ce conferă

17. G. DURAND, *Mito e Sociedade*...cit.

perenitate unor situații databile până la meschinărie[18]. Căci Wagner, dacă depășește mitul romantic prin mitul decadent, îl depășește și pe acesta din urmă, de astă dată cu conștiința limpede a întemeierii – sau regenerării – unei noi religii.

Datele, situațiile mitemice expuse aici ar trebui analizate amănunțit, reluând măsură cu măsură raportul dintre datele libretului și stilul muzical. Întrucât începând cu Wagner se va putea vorbi și despre „decadența" muzicală. Deja modulația cromatică, atonalitatea, mereu utilizate cu tact și inteligență de Wagner – așa cum fuseseră ele prevăzute de Bach –, vor pune muzicii secolului XX niște probleme ale căror soluții vor fi, și ele, fatale! Să recitim teribilul roman al lui Thomas Mann, *Doctor Faustus*! Ar trebui să examinăm, de asemenea, care sunt zonele de incidență ale acestor mituri decadente extrem de active cu mitul prometeic instituționalizat, în Franța de legile școlare ca rezultat al optimismului pozitivist, în Germania de acea *Kulturkampf* a lui Bismarck. Cum pot merge împreună școala publică și instituțiile sale cu gustul decadent? Cum se va alia acea *Kulturkampf* atât de materialistă din Germania wilhelmiană cu filosofia decadenței?... Se impune să ne întrebăm mereu dacă nu cumva există articulații secrete între cele două mitologii antagoniste. Jean-Pierre Sironneau a avut presentimentul acestui fenomen în teza sa asupra nazismului[19]. Michel Le Bris a remarcat foarte bine că la sfârșitul secolului al XVIII-lea existau, de asemenea, conivențe între trei curente ale imaginarului foarte distincte și îndeosebi între *Aufklärung* și preromantism, pe care preferă să-l numească *Sturm und Drang*[20]. Le Bris a arătat foarte bine că Füssli, David și Turner erau cele trei fațete opuse ale aceleiași tendințe socioculturale. Dovadă suplimentară – ne gândim la lucrările lui Gilbert Bosetti[21] – că mitul acoperă (sau inspiră) ideologii, angajamente uneori contradictorii. Ar fi interesant de precizat cum în a doua jumătate a secolului al XIX-lea și în primele decenii ale secolului XX, care este perioada de apogeu exaltant al victoriei tehniciste (toate descoperirile științifice și tehnice au loc acum, inclusiv radioactivitatea, apariția energiei atomice și bineînțeles iluminatul electric, cinematograful,

---

18. Cf. O.G. BAUER, *op. cit.*

19. J.-P. SIRONNEAU, *Sécularisation et religion politique*, Mouton, 1982.

20. M. LE BRIS, *Journal du romantisme*...cit.

21. G. BOSETTI, *Le mythe de l'enfance dans le roman italien contemporain*, Univ. des Langues et Lettres de Grenoble, 1987.

fotografia, motorul cu explozie, explozibilii de mare putere etc.), cum în acest secol al certitudinilor triumfătoare se infiltrează dezamăgirea *(Entzauberung)*... Cum aceste certitudini instituționalizate de Școala de stat se articulează cu plictisul, cu dezolarea, neliniștea și în final angoasa pe care le ilustrează atât de bine *Tetralogia*? Să mai repetăm încă o dată: tranzițiile, conivențele între cele două regimuri mitice care apar *a posteriori* ca antagoniste, se produc prin estomparea progresivă a unui mitem sau altul, prin focalizarea progresivă în jurul unuia sau altuia. Chéreau și Peduzzi au redat destul de bine acest fenomen în montarea lor. Iar dacă rigiditatea barajului pe Rin din *Rheingold* (*Aurul Rinului*) este criticabilă – pentru că dezminte mareea muzicală a partiturii, acest „fluviu prezent de la un capăt la altul...păstrându-și o exemplară ductilitate", așa cum notează Boulez[22] – cât de just sună forja Făurarului din *Siegfried* (actul I) care plăsmuiește sabia arogantă și amăgitoare ce s-a frânt deja spre nenorocirea lui Siegmund!

În ce ne privește, am vrea doar – și rezumăm – să situăm sensibilitatea și reveria wagneriană în ezitarea sa fundamentală între certitudinile dureroaselor cuceriri romantice și neliniștile eșecurilor decadente. Verdi a rămas romantic până în secolul XX. Hugo să fi rămas oare până în '85? Este o întrebare care se impune...Dar Wagner – ca și Mozart, am subliniat-o deja, într-o altă epocă și în alte problematici – este atent la marea răspântie macabră și întunecată ce se deschide spre modernitatea noastră. La Wagner – ca și la Mozart –, meschinăriile libretului, situațiile bulevardiere, „micile anecdote" relatate și chiar „proza", exclusiv „masculină", a poemului scris sunt depășite (iar muzica are aici o contribuție esențială!) de marea sensibilitate intuitivă a geniului, concentrat asupra acestor chipuri ale destinului care amplifică acțiunea și sentimentele oamenilor la dimensiunile cosmogoniilor divine... Aici nu doream decât să arătăm, o dată mai mult, urmând pilda acestui creator exemplar care este Wagner, ce interes euristic prezintă efectuarea unei mitanalize a obsesiilor imaginare fundamentale ce bântuie și constituie un stil și o epocă. Numai astfel se poate institui o nouă critică – cea din anii '80-'90 –, numai astfel se poate iniția o sociologie în sfârșit inteligentă – și care „să cuprindă" într-o înglobare totalizantă –, adică reconciliată cu „lunga durată" erudită a istoriei, relevând deopotrivă eternele reîntoarceri și diferențele definitive.

---

22. P. BOULEZ, *op. cit.*

Capitolul XI

„DER WANDERER UND DIE WÜSTE"*

Opera lui Wagner nu este dintre cele care pot fi încadrate într-o biografie. Cu excepția lui *Rienzi*, întreaga creație a dramaturgului nu e doar unitară, ci și instituită polifonic, așa cum o atestă o scrisoare către Liszt. Și mai ales, în majoritatea cazurilor, ea este regresivă; *Lohengrin* din 1850 este fiul lui *Parsifal* din 1882. Nu-i lasă el oare drept moștenire Elsei viitoarele arme ale lui Siegfried: spada, cornul, inelul? *Minnesänger*-ii de la Wartburg din *Tannhäuser* (1845) îi anunță pe *Meistersinger*-ii din 1861-1867. Decorul oceanic și destinul tragic din *Tristan și Isolda* (1857-1859) nu sunt oare un ecou al celor din *Fliegendeholländer* cel iubit de Senta (1841)? În sfârșit, se știe că libretele *Tetralogiei* au fost începute cu sfârșitul: moartea lui Siegfried, viitorul *Götterdämmerung* (*Amurgul zeilor*) este din 1848-1850, în vreme ce *Siegfried* este din 1850-1859, iar începutul ciclului *Ring*-ului (*Inelul nibelungilor*), *Walkiria* și *Aurul Rinului*, din 1859-1863... Această recurență insolită ar trebui să ne pună în alertă; opera wagneriană, prin renegarea dramei istorice *Rienzi* (1838-1840) spre a adopta legendele și miturile Olandezului blestemat, apoi pe cele ale Cavalerilor Graalului al căror mesager este întrucâtva Lohengrin, în sfârșit, vechile narațiuni din *Edda*, instaurează – sau reintegrează – un nou timp care se sustrage cultului filosofiilor istoriei, un *illud tempus*, ce-l bucura nespus pe marele wagnerian care a fost Henry Corbin[1]. Timpul wagnerian este amurgul zeilor istoriei și al pozitivismului.

* „Călătorul și pustiul"; am păstrat un titlu în germană pentru a arăta în ce măsură este subliniată prin aliterație înrudirea imaginilor.

1. Cf. H. CORBIN, *Temple et contemplation*, Flammarion, 1981.



1. JEAN COLOMBE, *Femeia din Canaan* (detaliu).
Très riches heures du duc de Berry, cca 1486. Muzeul din Chantilly.

„...se instaurează un naturalism prin care extrem de repede, de la sfârşitul secolului al XIV-lea până în secolul al XV-lea, la celebrii fraţi Limbourg şi la succesorul lor Jean Colombe de pildă, peisajul şi întreaga Creaţiune se situează chiar în centrul picturii religioase.“



2. PIERRE BONNARD, *Ieşirea din baie*, 1933.
Galeria Beyeler, Basel.

„...lista imaginilor apei în pictura Europei occidentale este interminabilă...“



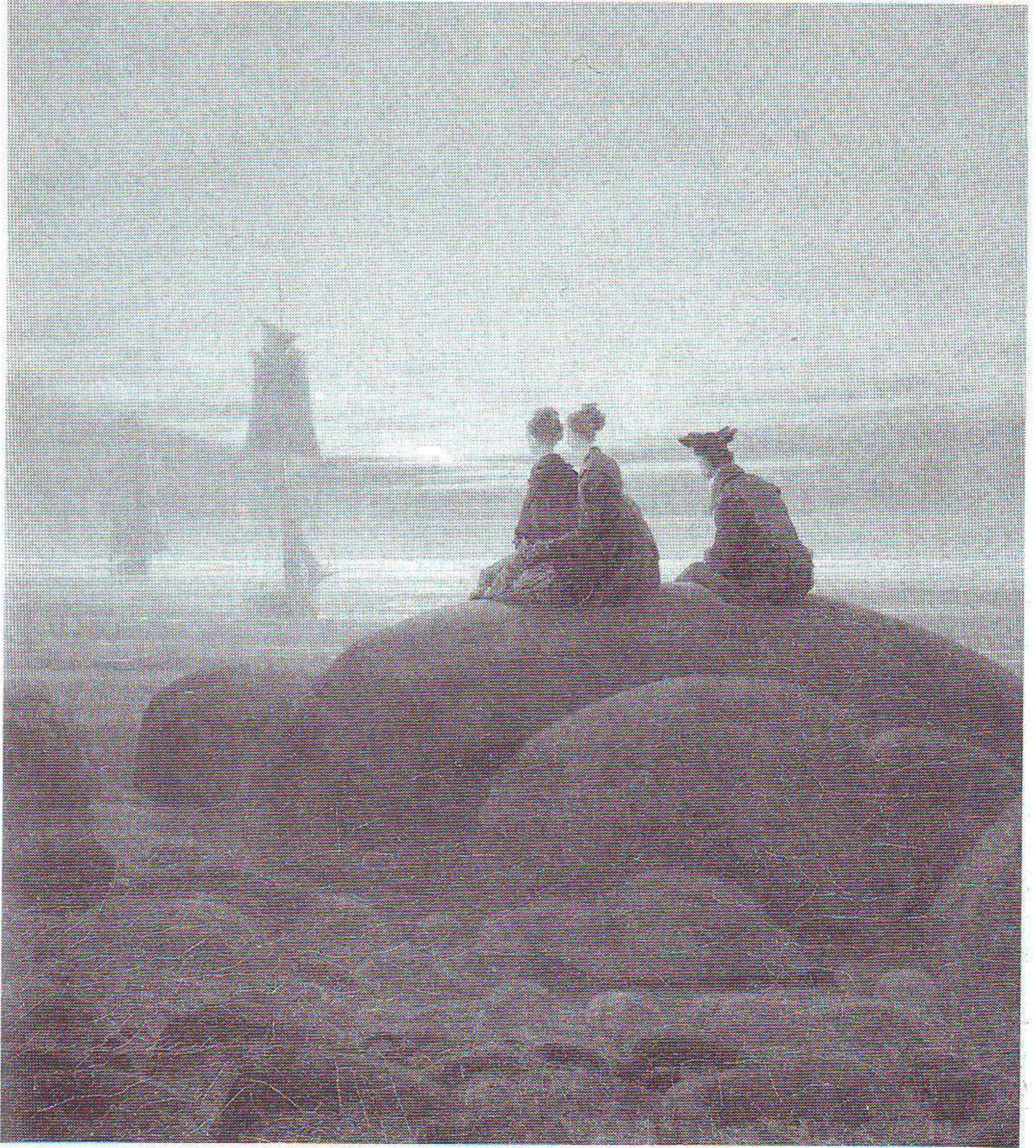
3. JOSEPH MALLORD WILLIAM TURNER,
Veneţia, Punta della Salute, acuarelă, 1819 (detaliu).
British Museum, Londra.

„...climatul atmosferic venețian care va face din ceţurile, din reflexele, din luminile lagunei referinţa secretă – prin intermediul lui Turner – a întregului impresionism vest-european...“ „Mai mult încă, fără a abuza de sens, putem spune că această pictură a apei şi a ceţei îşi găseşte o tehnică proprie: acuarela.“



4. LUCAS CRANACH, *Portretul lui Martin Luther*, 1529.
Muzeul Uffizi, Florența.

„Înflorirea acestui misticism al sufletului va fi pe deplin germană datorită lui Luther, care a acordat întâietate intenției și pietății spirituale asupra tuturor operelor și instituțiilor.“ „Focarul artei germane este mereu expresia sufletului prin mimică, ajungând până la tensiunile grimasei.“



5. CASPAR DAVID FRIEDRICH, *Răsărit de lună pe mare*, 1822 (detaliu). Staatliche Museen Preußischer Kulturbesitz, Nationalgalerie, Berlin.

„Aici putem vorbi de tablou în tablou: amatorul contemplă un tablou al cărui subiect este un privitor văzut din spate *care contemplă o scenă [...] Personajul văzut din spate, ca şi Hermaphroditus, sugerează profunzimile sufletului, ceea ce am numi astăzi inconştientul, inconştientul mereu androgin."*



6. EMMANUEL DE WITTE, *Interior cu o femeie la clavecin*, 1667 (detaliu). Museum Boymans-Van Beuningen, Rotterdam.

„...pentru că personajul este văzut numai din spate, dinaintea unei oglinzi ce-i reflectă doar vârful bonetei, în sfârşit pentru că muzica – aici clavecinul –, sugerându-i expresionismul inerent, succede în mod discret expresiei picturale."



7. PAOLO VERONESE, *Ospăţul din casa lui Levi*, 1573 (detaliu, autoportret). Galleria dell'Academia, Veneţia.

„Această manieră a «structurilor arhitectonice» o atrage în mod automat pe aceea a simetriilor arhitecturale" „...este predilecţia pentru recrearea unei simetrii pornind de la unghiul cel mai puţin simetric al portretului: profilul."



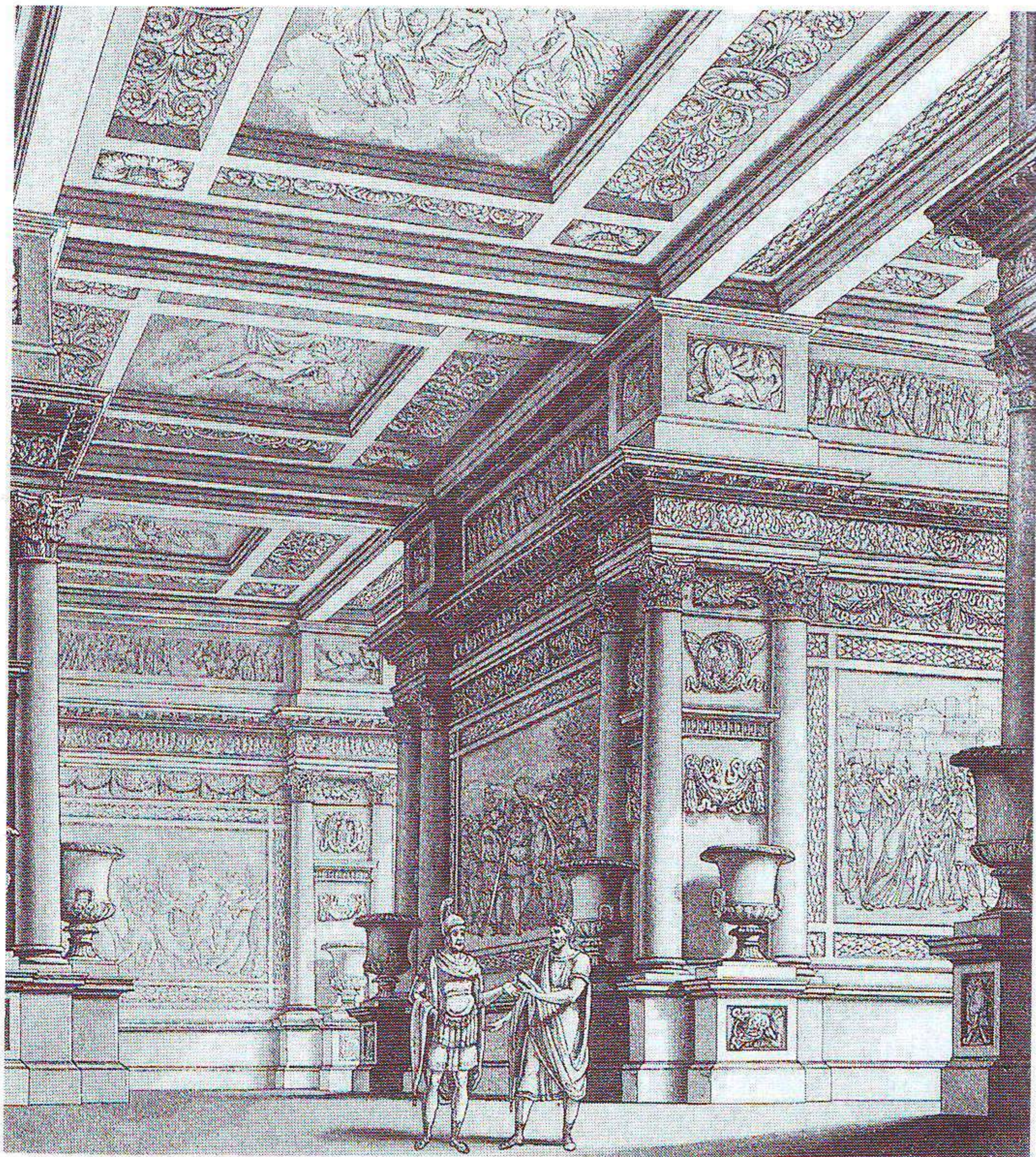
8. JACOPO CARRUCCI, zis PONTORMO, *Coborârea de pe cruce,* 1526-1528 (detaliu). Biserica Santa Felicità, Florența.

„Veritabilă mudra, *aceste gesturi transpun expresionismul într-o pură, dacă nu abstractă, coregrafie."*



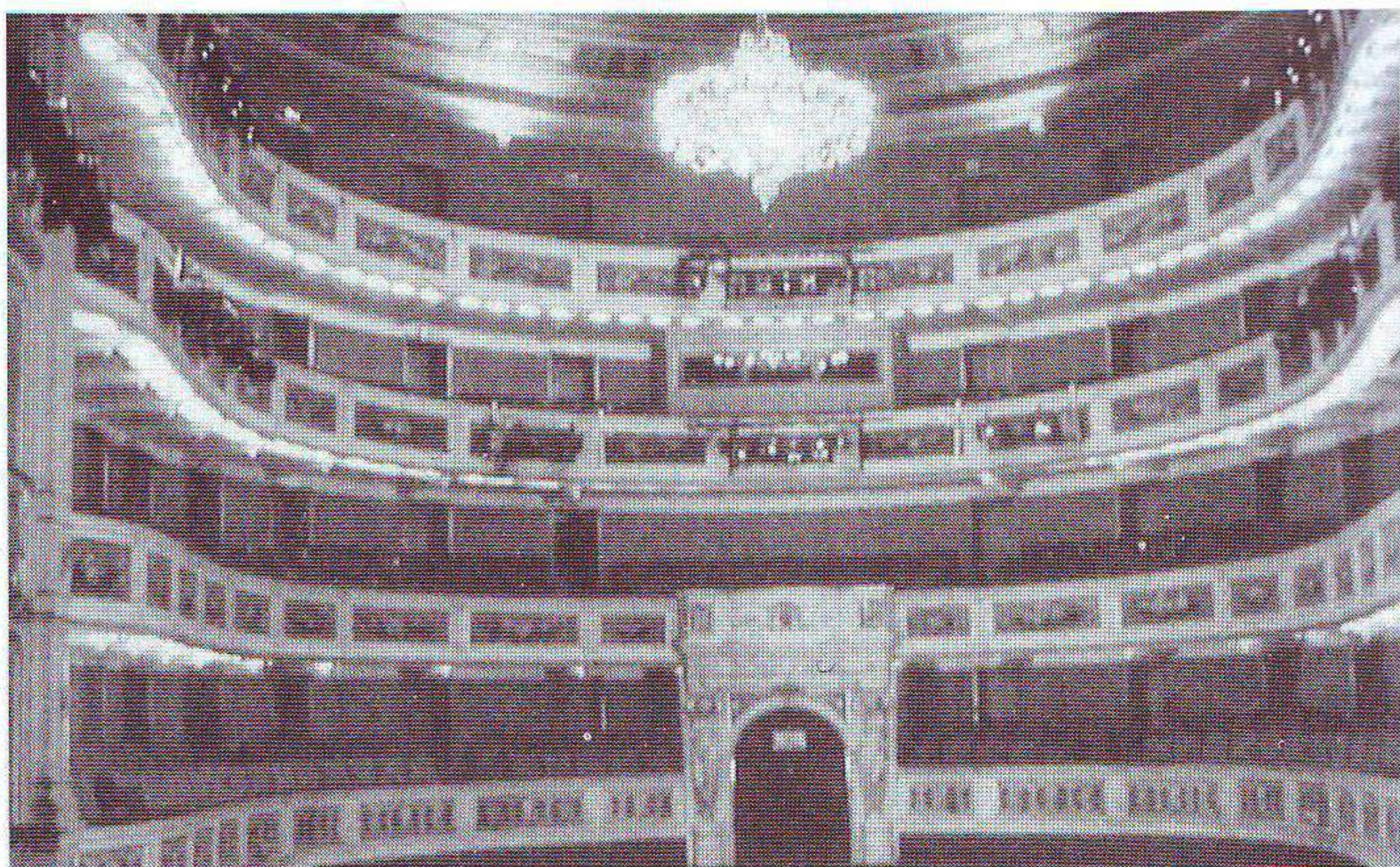
9. ANDREA POZZO, *Intrarea Sfântului Ignaţiu în Paradis*, 1694. Cupola navei Bisericii Sant'Ignazio, Roma.

„Decorul religios nu este oare amplificat prin tot fastul scenei?...“ „Să reamintim că Andrea Pozzo, virtuozul barocului roman, ca şi Monteverdi, va trăi o vreme sub cerul umed al patriei lui Tiepolo şi Vivaldi.“



10. A. SANQUIRICO, *Camera nella reggia di Tito.*
Decor pentru *Clemenţa lui Titus.* Muzeul Operei din Paris.

„Dar trompe-l'œil-*ul triumfă în decorul de teatru cu Giacomo Torelli, Giuseppe Galli Bibiena şi cu Sanquirico."*

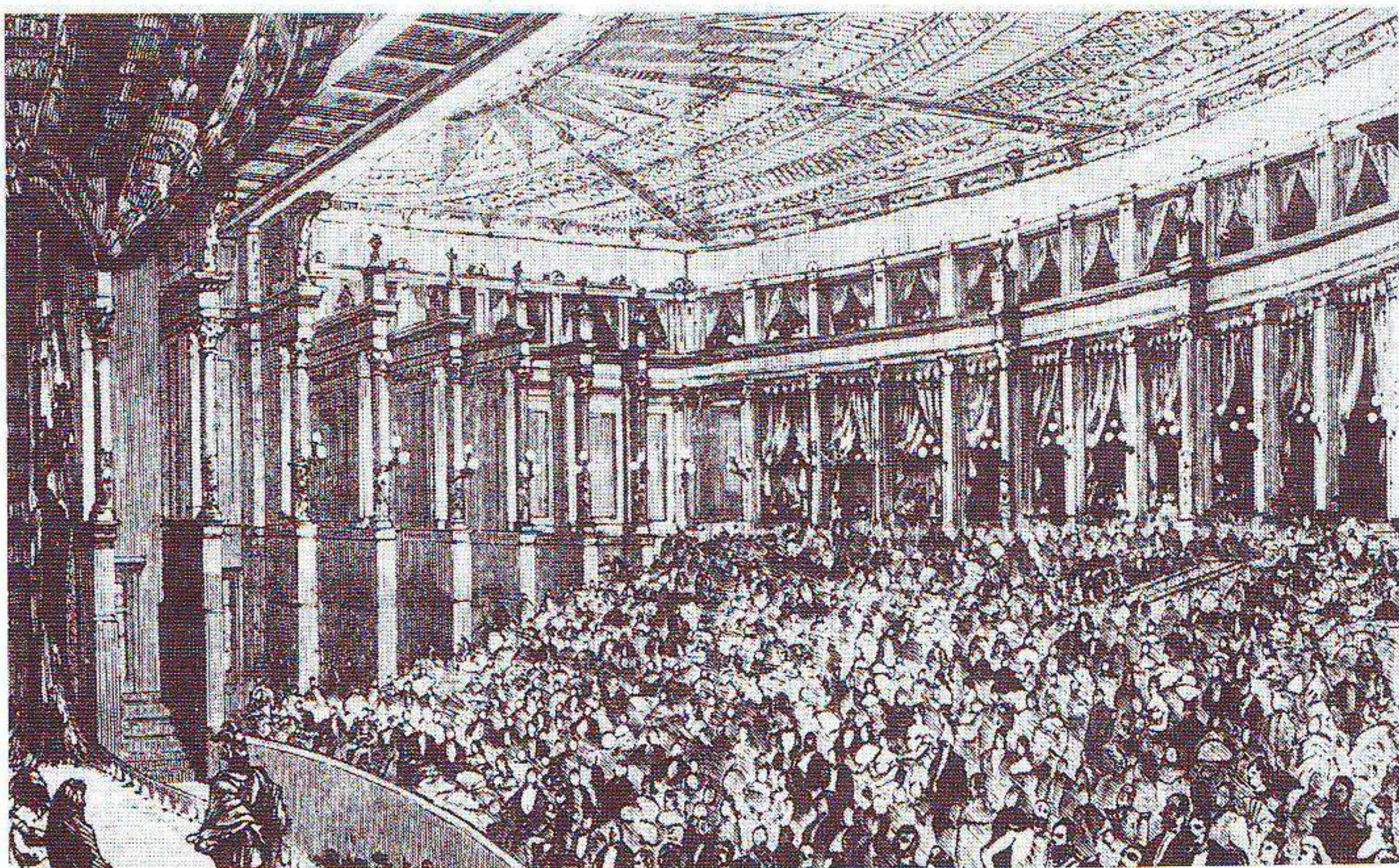


11 a. J.S. REVEL, arhitect, CHEVILLON și DIETERLÉ, decoratori, 1866, marea sală a Teatrului Charles-Dullin, Chambéry.

„Clădirea teatrului de operă este într-adevăr locul aparenței și al fastului generalizat [...] peste două treimi din loji nu sunt orientate spre scenă, ci sunt dispuse față în față pe cele două laturi mari ale sălii."

11 b. BRUCKWALD și GOTTFRIED SEMPER, arhitecți. *Festspielhaus*, 1876. Interiorul. Bayreuth.

„Planul sălii (a Festspielhaus*-ului), părăsind trei secole de așezare «față în față» a spectatorilor în lojile laterale, regăsește alinierea frontală, în fața scenei, din* theatron*-ul grec."*





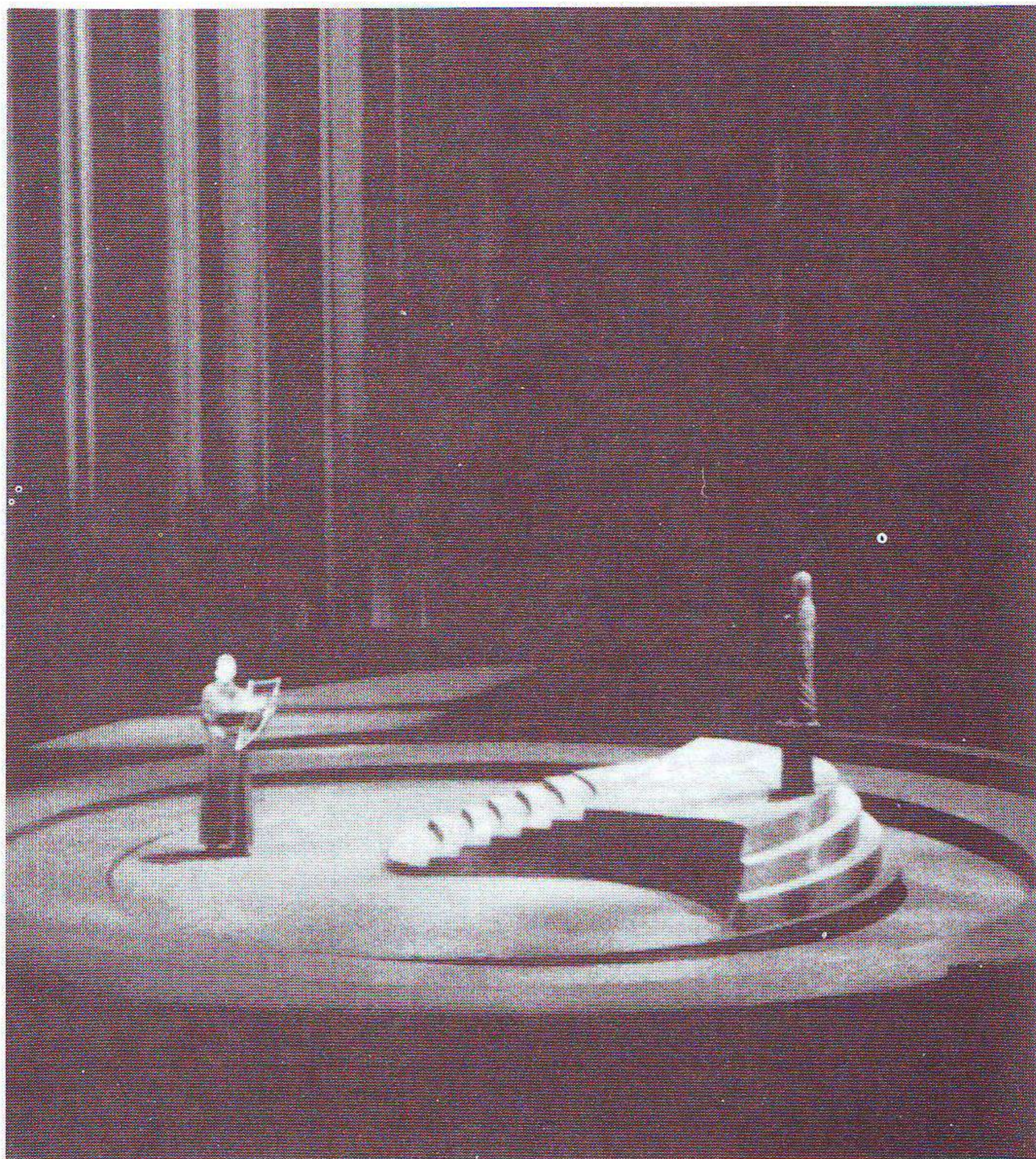
12. GUSTAVE MOREAU, *Orfeu,* 1865 (detaliu). Muzeul Luvru.

„Dar Orfeu nu e oare unul dintre cele mai obsedante personaje ale picturii simboliste? Gustave Moreau îl reprezintă nu mai puţin de şaisprezece ori, în general decapitat, precum Ioan Botezătorul cel ucis de Irodiada/Salomeea." „Or nucleul... miturilor lui Psyche şi Orfeu este tragedia spectacularului şi a aparenţei."



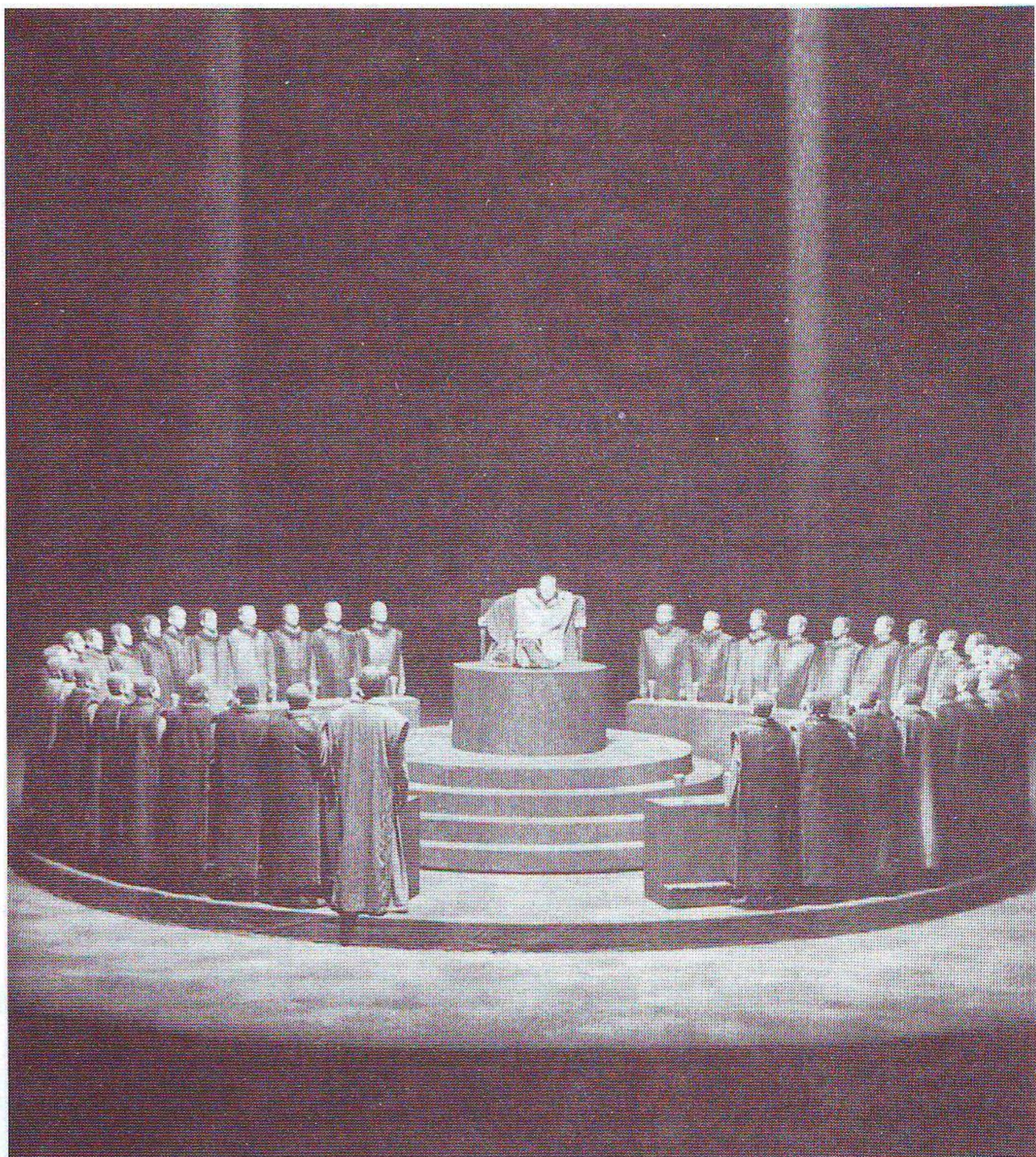
13. JACQUES CARLU, Machetă de afiş pentru *Salomeea* de Richard Strauss, 1926. Muzeul Operei din Paris.

„În sfârşit, există perversele nepedepsite – sau prea puţin pedepsite! – precum Salomeea lui Richard Strauss strivită in extremis *de scuturile soldaţilor virtuoşi."*



14. *Tannhäuser*, actul III, în regia lui Wolfgang Wagner, 1987, Bayreuth.

„Aşa cum e de aşteptat de la un om al Nordului, pustiul nu va fi niciodată o Saharǎ de nisip, decorul wagnerian, indicat mereu cu precizie, gravitând în jurul apei, pădurii, înălţimilor şi adâncurilor pământului."

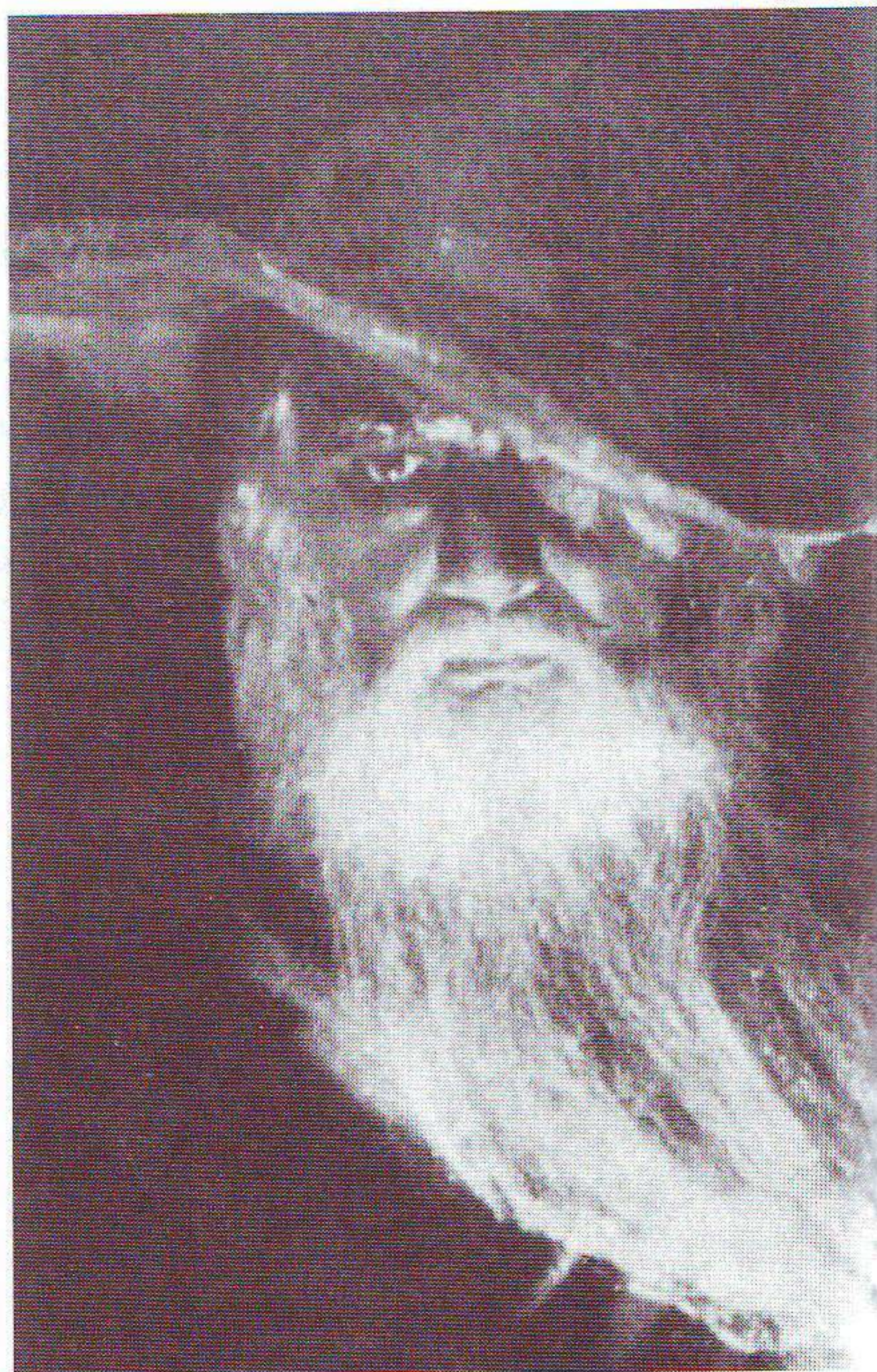


15. *Parsifal,* actul I, în regia lui Wieland Wagner, 1972, Bayreuth.

„Putem scrie că la Mozart tandrețea este fiica muzicii și a sărăciei... Dar aceasta nu e oare deja faimoasa Mitleid *(compasiunea) pe care Parsifal o instaurează ca normă a mântuirii în ultima dramă a lui Wagner?"*



16 a. Siegfried Jerusalem în rolul lui Parsifal, Deutsche Oper, Berlin, 1979.



16 b. Rudolf Bockelman în rolul lui Wotan, Bayreuth, 1938.

„Fie iarăşi Wotan, zeul mânios al stepelor; fie Dumnezeul milostiv (mitleidich) *al lui Parsifal sau al lui Iosif şi al fraţilor săi...“*

Asupra acestui aspect nu s-au înşelat nici Henry Corbin, nici Claude Lust, nici Boulez, Appia, Michel Guiomar sau Claude Lévi-Strauss[2]. Cu toţii comentează şi pun în evidenţă faimoasa afirmaţie a lui Gurnemanz din actul I al operei *Parsifal*:

Du sieht mein Sohn
Zum Raum wird hier die Zeit...

care se traduce fie prin: „Vezi, fiul meu, aici spaţiul devine timp“ sau: „Aici, spaţiul şi timpul sunt tot una“. Dar în ambele cazuri asupra destinului diacronic izbândeşte timpul kerygmatic (întemeietor de sens sau cel puţin de structură), epifanizant în spaţiul figurilor simbolice.

Or, relaţia dintre spaţiul pustietăţii şi timpul căutării – revers şi avers ale aceluiaşi inel de aur – corespunde într-adevăr acestei noi nelinişti filosofice în care se perimează, în zorii secolului XX – şi putem spune, cu Nietzsche, într-o „decadenţă“ – pasul cadenţat al timpului newtonian şi corolarele sale lineare, fie ele hegelian, comtian, bergsonian sau, chiar tardiv, sartrian. Thomas Mann vedea profund atunci când afirma că cele două evenimente religioase majore ale secolului al XIX-lea erau *Parsifal* şi ...apariţiile de la Lourdes. Mai mult, *Götterdämmerung* inaugurează în 1876 un nou timp, dacă nu un „nou tărâm“... Iar lipsa de înţelegere, în această privinţă, a anumitor regizori moderni, prea la modă (la moda *noastră*...sau mai degrabă a lor!) nu e egalată decât de aceea a lui Nietzsche faţă de *Parsifal*. Aşa cum aceasta din urmă nu este o dramă creştină, sau o „liturghie proastă“, nici sfârşitul Walhallei nu e nevolnic precum sfârşitul capitalismului, iar Wotan nu e Rotschild sau Alfred Krupp, în ciuda amuzantei aluzii din decorul lui Richard Peduzzi pentru actul I al *Walkiriei* (1876). Măreţia operei wagneriene şi a „momentului“ wagnerian constă tocmai în depăşirea istoriei spre a ajunge la mitic – la arhetip –, adică de a impresiona dincolo de modele istorice. Wieland şi Wolfgang Wagner sau Svoboda au ştiut să exprime admirabil această măreţie. Aşa cum relevă excelent Michel Guiomar[3]: „*Tetralogia*, în pofida

2. Pentru aceste probleme trimitem la admirabilul dosar întocmit de G. LOCCHI, „Richard Wagner et la régénération de l'histoire“, în *Richard Wagner*, nr.1, *Nouvelle École*, nr. 30, 1978.

3. M. GUIOMAR, *Imaginaire et utopie*...cit.

aparenței impuse de librete, și în pofida opiniilor prea imediate, nu aparține universului istoric al omului..." La fel cum legenda Graalului – fapt remarcat de J. Marx, P. Gallais sau J. Ribard[4] – rămâne prin arhetipalitatea sa în afara contextului istoric creștin care – în cel mai bun caz – poate fi un reflex al său. J. Ribard nu subliniază oare vagul, imprecizia timpurilor și locurilor din romanele arthuriene?

Și aceasta pentru că e vorba de un *illud tempus*, îndrăgit de Mircea Eliade, și de un „al optulea climat", așa cum îl defineau vechii iranieni, într-un *na koja abad*: *u-topia*, țara de „niciunde"[5], cu totul alta (*tot el*, repetă autorii noștri medievali), care nu e niciodată orientată spre localizarea arheologico-geografică, ci spre sens. Istoria nu păstrează vreo urmă a lui Iosif din Arimateea și a Sfintelor Femei în Europa, așa cum nu păstra vreo urmă a lui Iisus pe vremea Cezarului Tiberius în Galileea... Așadar, trebuie să ne situăm deliberat într-o perspectivă arhetipologică și mitanalitică pentru ca opera lui Wagner – potrivit unei expresii a lui Henry Corbin – „să ne privească". Michel Guiomar adaugă: „*Tetralogia* trebuie să fie anistorică, refractară la cronologismul uman".

Personajele-cheie ale operei wagneriene sunt niște călători: fie niște rătăcitori, niște pribegi, fie pelerini. Prototipul lor este, desigur, „Olandezul zburător", care, înfruntând o furtună, vroise să treacă de Capul Bunei Speranțe, iar pentru aceasta jurase să navigheze *etern*; orgoliu al nemuririi de care profitase Diavolul. Legenda se întemeiază deci pe două vechi arhetipuri: acela al devotamentului față de Diavol, față de orgoliul luciferic (ale cărui preludii și îndelungi reminiscențe ulterioare au fost damnațiunile lui Faust), și acela al rătăcirii, al cărui prototip este Jidovul Rătăcitor, Ahasverus, evocat de Quinet încă din 1822; temă ridicată deja la rangul de capodoperă datorită lui Coleridge și Gustave Doré.

Să notăm în treacăt că la Wagner – și acesta e un simptom profund al gustului „decadent" – absența morții e o

---

4. J. MARX, *La légende arthurienne et le Graal*, PUF, 1952; P. GALLAIS, *Perceval et l' initiation: essai sur le dernier roman de Chrétien de Troyes, ses correspondances orientales*...cit.; J. RIBARD, *Le Moyen Âge. Littérature et symbolisme*, Champion, 1984.

5. M. ELIADE, *Le mythe de l'éternel retour.* Cf. H. CORBIN, *En Islam iranien*, t. IV, Index: „na koja abad".

pedeapsă: Olandezul nu poate muri, ca şi Amfortas sau chiar Wotan „nemuritorul" din primele episoade ale *Tetralogiei*... Dar o rătăcire „condiţionată" pentru Olandez: la fiecare şapte ani ea poate deveni căutare dacă iubirea unei femei intervine spre a o desăvârşi; căutare eşuată însă, pentru că o confuzie îl determină pe Olandez să pornească din nou pe mare, iar Senta desperată, asemeni lui Safo, se aruncă în valuri...

O altă pribegie dublă şi tragică, după douăzeci de ani (1865), şi chiar înfruntând aceeaşi primejdie a mării: Tristan rănit, aflat în derivă pe luntrea fragilă (*von einem Kahn, der Klein und arm...*), apoi, pe corabia fatală, escortând-o pe Isolda spre Cornwall; tot o corabie îl readuce pe Tristan la Kareol, în vreme ce Isolda piere la ţărmul oceanului, după moartea lui Tristan. Între aceste două rătăciri, aceste două căutări eşuate în mod tragic, se situează – parcă în aşteptarea lui Parsifal, rătăcitorul „nebun şi pur" victorios – călătorul Lohengrin şi pelerinul Tannhäuser. La Wagner, în imensul timp recurent al operei sale, totul este de altfel o aşteptare; *Minnesänger*-ii, Lohengrin sau Tannhäuser sunt deja nişte cavaleri rătăcitori.

Deşi Tannhäuser (1845) este un *pelerin* plecat spre a-şi ispăşi desfătările de la Venusberg, şi îndeosebi cântecul blasfematoriu din actul II, imnul către Venus, totuşi pelerinajul său eşuează pentru că, în actul III, Tannhäuser îl întreabă incognito pe Wolfram von Eschenbach – poetul Graalului – care este drumul spre Venusberg... Şi aici totul se termină rău: Elisabeta moare, iar Cavalerul nelegiuit se lasă să moară peste trupul preaiubitei sale. Toiagul pelerinului, precum acela al lui Cristofor *Reprobatus* sau al Sfântului Iosif, logodnicul Fecioarei, înfloreşte atunci – dar prea târziu – în mod miraculos.

Lohengrin (1850), în schimb, vine din Tărâmul Graalului; el *revine* ca un cavaler al dreptăţii, apărătorul Elsei; este călătorul din luntrea trasă de lebede, călătorul ce pleacă iarăşi la sfârşitul actului III. Sunt demne de notat două indicaţii ale libretului: cuplul malefic Ortruda/Frederic îi reprezintă pe „vechii zei"..., însoţiţi deja de minunatul *motiv* în *la* major... Pe de altă parte, contrar faimoasei întrebări pe care urmează să o pună Parsifal, aici Elsa trebuie să evite să pună întrebarea. Şi aceasta pentru că, aşa cum vom vedea, orice întrebare nu îşi găseşte răspunsul în afara des-

prin noul stil al acestei muzici; noul stil al unei sensibilități, poate al unei noi *Weltanschauung*, dacă nu al unei noi filosofii. Putem cuteza o notă biografică, deși opera wagneriană, *de iure* și *de facto*, depășește cu mult orice inserție istorică sau biografică – despre Wotan, Wagner spunea că este el însuși („e fascinant, dar antipatic") – referindu-ne la horoscopul lui Richard?

Din numeroase biografii se cunoaște caracterul insesizabil și contradictoriu al compozitorului; însă astrologia (Arnold Waldstein în *Obliques*)[6] repereazǎ o triplă conjuncție în Gemeni-Taur: Soarele la 0° 30′, cu Ascendent la 1°, Venus la 29° 30′ de Taur, și planetele în tensiune, în dispersare față de această poziție dominantă. Saturn și Marte în centrul eclipticei celeste, iar Jupiter la zenit în Leu, Uranus cu Descendentul în Scorpion. Așadar, instabilități, faze maniaco-depresive, un veritabil Proteu: prietenul lui Bakunin și admiratorul lui Bismarck, Nietzsche și Gobineau... Personaj al căutării, al căutării neîncetate, precum Olandezul zburător... De unde eșecurile căutării la Olandez-Senta, la Tannhäuser-Elisabeta, la Elsa de Brabant-Lohengrin... Numai Parsifal reușește. De unde necesitatea de a contempla *pustiurile* apăsătoare, care întârzie, exasperează, ridică piedici în calea căutării.

Așa cum e de așteptat din partea unui om al Nordului, „pustiul" nu va fi niciodată o Sahară de nisip: decorul wagnerian, întotdeauna indicat cu precizie, gravitează în jurul apei, al pădurii, al înălțimilor și adâncurilor pământului.

Cu excepția câtorva rare exemple – pădurea refugiu pentru Sieglinda și Siegfried, Pădurea Templierilor din Montsalvat –, sunt singurătăți ostile, izolatoare. Bruno Lussato[7] rezumă într-o schiță cele trei locuri ale *Tetralogiei*: locul roșu al Niebelheim-ului sau al cavernei lui Mime, al acelui Niedhöle; locul aurit al Rinului; locul azuriu al Walhallei și al stâncii Brunhildei... Toată natura aceasta este mai mult sau mai puțin amenințătoare, în ciuda liniștitoarelor „murmure ale pădurii", căci natura devine primejdioasă, așa cum am spus, la toți „decadenții". Dar, în ansamblul operei, există două pustiuri care tipizează încercarea inițiatică: *Marea*, *Oceanul* ce se dezlănțuie de-a lungul întregii partituri a

---

6. A. WALDSTEIN, art. în *Obliques*, 1979.
7. B. LUSSATO, art. în *Obliques*, 1979.

prin noul stil al acestei muzici; noul stil al unei sensibilități, poate al unei noi *Weltanschauung*, dacă nu al unei noi filosofii. Putem cuteza o notă biografică, deși opera wagneriană, *de iure* și *de facto*, depășește cu mult orice inserție istorică sau biografică – despre Wotan, Wagner spunea că este el însuși („e fascinant, dar antipatic") – referindu-ne la horoscopul lui Richard?

Din numeroase biografii se cunoaște caracterul insesizabil și contradictoriu al compozitorului; însă astrologia (Arnold Waldstein în *Obliques*)[6] repereazā o triplă conjuncție în Gemeni-Taur: Soarele la 0° 30′, cu Ascendent la 1°, Venus la 29° 30′ de Taur, și planetele în tensiune, în dispersare față de această poziție dominantă. Saturn și Marte în centrul eclipticei celeste, iar Jupiter la zenit în Leu, Uranus cu Descendentul în Scorpion. Așadar, instabilități, faze maniaco-depresive, un veritabil Proteu: prietenul lui Bakunin și admiratorul lui Bismarck, Nietzsche și Gobineau... Personaj al căutării, al căutării neîncetate, precum Olandezul zburător... De unde eșecurile căutării la Olandez-Senta, la Tannhäuser-Elisabeta, la Elsa de Brabant-Lohengrin... Numai Parsifal reușește. De unde necesitatea de a contempla *pustiurile* apăsătoare, care întârzie, exasperează, ridică piedici în calea căutării.

Așa cum e de așteptat din partea unui om al Nordului, „pustiul" nu va fi niciodată o Sahară de nisip: decorul wagnerian, întotdeauna indicat cu precizie, gravitează în jurul apei, al pădurii, al înălțimilor și adâncurilor pământului.

Cu excepția câtorva rare exemple – pădurea refugiu pentru Sieglinda și Siegfried, Pădurea Templierilor din Montsalvat –, sunt singurătăți ostile, izolatoare. Bruno Lussato[7] rezumă într-o schiță cele trei locuri ale *Tetralogiei*: locul roșu al Niebelheim-ului sau al cavernei lui Mime, al acelui Niedhöle; locul aurit al Rinului; locul azuriu al Walhallei și al stâncii Brunhildei... Toată natura aceasta este mai mult sau mai puțin amenințătoare, în ciuda liniștitoarelor „murmure ale pădurii", căci natura devine primejdioasă, așa cum am spus, la toți „decadenții". Dar, în ansamblul operei, există două pustiuri care tipizează încercarea inițiatică: *Marea*, *Oceanul* ce se dezlănțuie de-a lungul întregii partituri a

---

6. A. WALDSTEIN, art. în *Obliques*, 1979.
7. B. LUSSATO, art. în *Obliques*, 1979.

lui *Fliegendeholländer*, care este și locul pribegiei din *Tristan și Isolda*, și piscurile telurice, locurile *impasului* zeilor.

Marea dezlănțuită este decorul scenic și muzical constant al *Olandezului zburător.* Întrucâtva prin intermediul corăbiei: decoratorul de teatru nu dispune de facilitățile imaginare ale pictorului sau gravorului – să ne gândim la Oceanul dezlănțuit al lui Gustave Doré! Este o corabie, iar uneori doar umbra sa, ca la Wieland Wagner, dar o corabie barocă, asimetrică, evocând ravagiile furtunii, ca în spectacolele de la Anger în 1973 (Roberto Platé și Cl. Régy), sau de pe Lacul Konstanz la Bregenz în 1973 (Toni Businger și Martin Esler), ca la Bayreuth în 1971 cu decorul lui Joseph Svoboda, ale cărui pânze și plase aminteau de unduirea înspumată a valurilor lui Gustave Doré. O corabie care simbolizează toate amenințările Oceanului, așa cum închisorile lui Piranesi simbolizează ruina... Furtuna precede în actul I sosirea Olandezului, iar în actul III însoțește plecarea „blestematului". Această furtună din *Olandezul zburător*, la începutul creației lui Wagner (să lăsăm la o parte *Rienzi*; „operă demodată", așa cum declară însuși Wagner), este *Pustiul absolut*, locul pierzaniei absolute.

În *Tristan*, marea și valul sunt decoruri muzicale; și, pentru o dată, trebuie să privim înspre biografie: *Tristan* este compus la Veneția, între 1856-1858, unde Wagner și-a găsit refugiu, separându-se voluntar de Mathilde Wesendonck. Căci Wagner încerca, de asemenea, să transpună „admirabila Veneție în muzică"... „Motivul Oceanului" din actul I (*Frischweht der Wind des heimat zu...*), intonat de tânărul marinar, grațios la început, se va încărca treptat – spre a culmina în desperarea Isoldei zărind coastele Cornwall-ului – cu furtuna, devenind invocarea uraganului și a morții. Tristan, navigatorul din actul I, era deja acel navigator firav, rănit, pe care-l adăpostea Isolda și pe care ea îl cântă în faimoasa narațiune. Tristan este deja un *méhaigné*.

Aici, „pustiul marin" este *ambiguu* ca și motivul Oceanului cu reluările sale: loc al *uniunii* simbolizat de licoarea magică la sfârșitul actului I și căruia îi va răspunde *noaptea* protectoare, în actul II, cu „*motivul* Nopții": „O, coboară asupra noastră, noapte de iubire". În vreme ce în actul III Oceanul este semnul *despărțirii*: el desparte Cornwall-ul de Kareol, unde zace Tristan rănit de Melot. Și încheiem cu acel *Liebestod,* în care Oceanul devine Tristan însuși și în care se îneacă, se „dizolvă" Isolda.

Apa tristanescă este într-adevăr *pustiul*, ea este simbolul ambivalent al traversării vieții, ea este cea care apropie și îndepărtează, cea care unește prin *disoluție* (*Liebestod* corespunde filtrului magic), și cea care separă prin îndepărtare; cupa corespunde în miniatură Oceanului: Oceanul și cupa sunt aici un *Venusmeer*, așa cum există deja un *Venusberg*.

Am reamintit în altă parte[8] vechea rimă franceză între *amer* (*aimer/a iubi*) și *mer* (*mare*). Oceanul și cupa, vom insista asupra acestui aspect în capitolul următor, sunt aici simbolul clipei eternizate, acel *Întotdeauna* exaltat, dar împovărat ineluctabil de despărțire, de ultima despărțire care este moartea.

Ne putem întreba dacă apa – pustiul destinului Olandezului și al lui Tristan – joacă un rol similar în *Tetralogie* și anume în prima parte, al cărei început se situează „în adâncul Rinului": *Auf dem Grund des Rheines*. Rinul, *Grünliche Dämmerung*, „zori verzui", continent al aurului, „moștenirea lumii", *Der Welt Erbe*, al cărei moștenitor, făurarul inelului, va fi cel care refuză iubirea. Iar acest inel, făurit de apa Rinului, ca să zicem așa, va fi însuși destinul întregii *Tetralogii*. Fiicele Rinului sunt prezente în ultimul acord din *Dämmerung*. De altfel, în mod straniu, rugul pe care se urcă Brunhilda – așa cum impune legenda inexorabilului *Ragnarörck!* – și care incendiază Walhalla se transformă într-un talaz al Rinului. Brunhilda sfârșește ca și Isolda: se „dizolvă" în valuri... Unda aurie a Rinului-*Ring* este destinul „impasului și urii", *Aus Not und Neid*, pe care-l cântă cele trei Norne la începutul *Götterdämmerung*-ului.

Așadar, și aici, „unda", a Rinului de astă dată, simbolizează ca și Oceanul lui Tristan, pustiul, locul emblematic al încercărilor și tribulațiilor (impas și ură) vieții; pustiul heraclitian, circular (*Ring*) al lui „întotdeauna".

Celălalt mare pustiu este al Pământului: acela al stâncilor, al altitudinilor înalte, uneori cu reversul său înspăimântător: caverna monștrilor. Climatul „Walhallei" este „saturnian", climat hibernal, deșertic, în care Frasinul Lumii se usucă. În frumoasa lor montare a lui *Lohengrin* (1987), Werner Herzog și Gierke au plasat acel *gaste pays* al Brabantului într-o iarnă glacială ce evocă bineînțeles „poto-

8. G. DURAND, în *Eranos Jahrbuch*, vol. 45, 1976.

pul hibernal“ provocat de sângele uriașului Ymir, potrivit tradiției indoeuropene[9]. În horoscopul lui Wagner, Saturn este înălțat în Capricorn/Vărsător, la 10° în punctul median al eclipticei celeste. Este domeniul lui Wotan – poate cel al lui Amfortas, desigur cel al lui Klingsor. Bruno Lussato a insistat asupra influenței peisajului înalților munți helvetici la Wagner, cu atmosfera „rarefiată“ a piscurilor inaccesibile. Acest mesaj figurativ va fi păstrat de o serie de decoratori, precum Brückner, Mariano Fortuny, Appia-Wieland Wagner, Ludwig Sievert și G. Wunderwald. Dar Wolfgang Wagner (1972) – așa cum a arătat Michel Guiomar[10] – este cel care a surprins cel mai bine, în severitatea emblematică a decorurilor sale, cele trei apariții ale Walhallei. Mai întâi, în a doua scenă din *Rheingold* (să remarcăm în treacăt că aceste piscuri abrupte, pierdute în nori, succed într-un cinematografic „fondu în înlănțuire“ – *Allmählich sind die Wogen in Gewölke ubergegangen*, „treptat, valurile s-au preschimbat în nori“ – adâncului abisal și tumultuos al Rinului). Aici este redată faimoasa *freie Gegend auf Bergeshöhen*, „întinderea liberă a vârfurilor muntoase“, simbolismul arhetipic al muntelui, al stâncii. Apoi aspectul mineral și atmosfera rarefiată sunt accentuate și mai mult prin suprapunerea, în transparență, a unui cristal enorm în formă de coif, vagă reminiscență a acelui *Tarnhelm* al lui Alberich, făurit de apa-aurul Rinului. Guiomar subliniază cu îndreptățire: „Wolfgang Wagner pune astfel față în față, în relație de afinitate...coiful provenit din Aur și Walhalla cucerită de Aur...“ Dar nu cumva există și o afinitate mai tainică, sugerată de decoruri, între aur/Walhalla și Munții zeilor/apă, căci aceste stânci se vor dezintegra la rândul lor în finalul *Dämmerung*-ului? În sfârșit, în ultima scenă (scena a patra), enormul cristal-coif domină totalitatea scenei, veritabilă „faleză luminoasă“, scrie Guiomar, faleză pe care o va înghiți apa originară a Rinului. Trebuie subliniată încă odată solidaritatea acestui „pustiu“ – aici în sensul propriu – mineral cu pustiul „acvatic“ din care se naște. Guiomar notează cu o finețe extremă echivalența dintre aceste registre ale fascinației. „Aurul se află în adâncul Rinului, pe vârful unei stânci, așa cum Walhalla se află în văzduh, pe vârful unui munte...odată dispărut

9. G. DURAND, *Lohengrin*, *Programmheft*, VI, 1988, Bayreuth.
10. M. GUIOMAR, *op. cit.*

Aurul din vârful stâncii subacvatice, apare ca un ecou Walhalla pe muntele sacru." Mai trebuie notată și apropierea făcută de Guiomar între aceste trei manifestări arhetipice ale fascinației și cele din actul II al *Vasului fantomă*, sau cele ale apariției vulcanului Tängri din *Țărmul Syrtelor* de Julien Gracq[11].

Dar, așa cum apa din *Tristan* și din *Olandezul zburător* indică, întrucâtva, trăsătura „pustietății" specifică apei *Ring*-ului, ne putem întreba dacă pustiul Walhallei nu e indicat *a parte ante* și *a parte post* de „muntele" din *Tannhäuser* și de castelul lui Klingsor din *Parsifal*.

Desigur, *Venusberg*-ul unde se zbenguie nimfe și bacante lascive, unde figurează chiar și Leda – împerechindu-se cu lebăda...– și donjonul lui Klingsor, transformat pe căi magice în grădină a „Fetelor-Flori", în care va predomina floarea veninoasă Kundry, se înrudesc mai degrabă cu zbenguielile Fiicelor Rinului, așadar cu valul, decât cu înălțimile Walhallei. Nu e mai puțin adevărat însă că prima apariție a Walhallei are loc (scena a doua din *Rheingold*) pe o „pajiște înflorită unde se odihnesc Wotan și Fricka" (*Zur Seite auf blumigen Grunde liegt Wotan...*) și că scenele 2 și 4 gravitează în întregime în jurul personajului Freia, Venus nordică, zeița tinereții, stăpâna merelor de aur... echivalentul comorii Rinului, pe care cei doi uriași o primesc în schimbul său.

Și totuși persistă o problemă o dată ce am găsit legătura dintre cele două „pustiuri" – ținutul Fetelor-Flori sau al *Venusberg*-ului, sau chiar al lui Freia la porțile Walhallei, și apa Fiicelor Rinului – și obsedați în arierplan de „renunțarea la iubire" a lui Alberich, a lui Klingsor cel castrat și chiar a „purului" (dacă nu castului) Parsifal, ne putem întreba unde se află iubirea – și care iubire? – în pustiurile *Venusberg*-ului, al Fiicelor Rinului, al vrăjilor Fetelor-Flori, sau în fidelitatea mortală a Isoldei, a lui Tristan, a Elsei... Yvonne Caroutch[12], comentând horoscopul „limitrof" Gemeni-Taur al lui Wagner, acest „personaj devenit maestru în arta duplicității", îl compară pe Wagner cu Castor, coleric, violent, vanitos, și cu Pollux care predică renunțarea, puritatea, uniunea mistică...

---

11. *Ibid.* și M. GUIOMAR, *Trois paysages du Rivage des Syrtes*, Corti, 1982.

12. Y. CAROUTCH, *Obliques*...cit., 1979.

Trebuie să știm neapărat că, încă din 1856, data lui *Tristan*, Wagner lucrează la o operă budistă, *Die Sieger, Învingătorii* (cf. *Schițe, Reflecții, Fragmente*, 16 mai 1858), în care castitatea i se impune cuplului Ananda-Prakriti pe fundalul unei narațiuni țesute din permanente reîncarnări... Paria Prakriti, reîncarnarea unei brahmane orgolioase care ajunge la eliberarea totală prin renunțare, nu e oare strania soră a lui Kundry și a lui Parsifal? Dintotdeauna cititor al lui Schopenhauer, Wagner devine, începând din 1856, cititor asiduu al *Upanișadelor*... La sfârșitul *Götterdämmerung*-ului, Brunhilda avea să mărturisească: „Știți unde mă duc? Părăsesc această lume a dorințelor; fug pentru totdeauna de această lume iluzorie..."

Așa cum îi scrie Wagner lui August Roeckel: „Trebuie să învățăm să murim în întregime...Wotan se ridică pe culmile tragice ale abnegației până la a-și dori propria distrugere. Aceasta ar fi esența întregii învățături a istoriei umanității: *să vrem inevitabilul și să-l realizăm spontan*". Astfel înțelegem mai bine ce legătură există între orientarea lui Schopenhauer, *Amor Fati* al lui Nietzsche și răsturnarea valorilor și „decorurilor" parsifaliene: *Götterdämmerung* trebuie interpretat literal. Moartea, acceptarea destinului muritor, contemplarea care se sustrage *voinței de a trăi* au în comun faptul de a fi re-voluții, dacă nu re-nașteri.

Ca la Spengler mai târziu, este acceptarea unei decadențe, a unui declin fundamental. „Pustiul" se amplifică prin această filosofie, căci până la urmă este pretutindeni: în străbaterile oceanelor vieții, pe piscurile nepoluate ale zeilor, dar și în orice *dorință*, fie că e carnală, precum a *Venusberg*-ului, sau a Fetelor-Flori, fie că e provocată de „filtrul magic" – care, așa cum a arătat Michel Cazenave, nu este inocentă[13] – sau, dimpotrivă, atunci când este renunțare la iubire pentru putere. Orice dorință, ca la bătrânul maestru Schopenhauer (se cunoaște profunda înțelegere a filosofiei lui Schopenhauer de către Wagner, așa cum o atestă lunga scrisoare de la Londra din 1877 adresată lui August Roeckel), este *voință de putere*: fapt simbolizat deopotrivă de curentul heraclitian al apei Rinului și de contagiunea maleficului *Ring* de aur...sau de altitudinea „nietzscheeană" a Walhallei.

Ceea ce îi opune și îi desparte pe Nietzsche și Wagner – prin intermediul „nihilismului creștino-budist" al celui

13. M. CAZENAVE, *op. cit.*

din urmă, ironizat de cel dintâi – este insolența și trufia lui Zarathustra... Întregul univers al lui Nietzsche nu este pentru Wagner decât un pustiu iluzoriu; poate că nu este decât acea „iudaitate" pe care Wagner, convertit la un „arianism" spiritual prin pesimismul lui Schopenhauer și al lui Gobineau, o opune, ca *voință de putere* budismului. „Nu rămâne decât o singură mântuire – îi scrie el lui Roeckel – ...această mântuire este *negarea conștientă a acestei Voințe*...lucru pe care nu-l putem înțelege și înfăptui decât renunțând prin compasiune la voința *individuală*." Wagner – și prin aceasta va fi maestrul lui Thomas Mann – insistă asupra caracterului „anormal" al unei asemenea conștientizări. *Compasiunea* și vidul Nirvanei sunt înrudite, așa cum scrie Marcel Schneider: „În timpul ceremoniei Graalului se ridică monstranța, dar în această monstranță nu există ostie: în ea nu e decât vidul luminos, transcendența fără dogmă și poate fără Dumnezeu". Ea este într-adevăr acel „căuș, neant muzician" celebrat de Mallarmé.

Iar femeia ce suscită dorința participă, în viziunea lui Wagner, la această iluzie, pentru că ea este esența dorinței, a *voinței de a trăi*: Venus din *Tannhäuser*, Isolda, Fetele-Flori, Freia din Walhalla, Kundry din *Parsifal* și Ortruda femeia funestă; femeia este „fatală", prototipică pentru Salomeea (R. Strauss, 1905), Thaïs, Dalila, Irodiada, Carmen și alți „Îngeri albaștri". S-a insistat, așa cum am văzut deja, asupra homosexualității mai mult sau mai puțin „latente" a lui Richard Wagner, care ar vrea să „se lipsească de elementul feminin", care se complace și își complace eroii în situații triunghiulare: Isolda, Marke, Tristan... Dar spiritul acelor *Liedertafeln* (societăți corale masculine), privilegiat de Wagner, merge mult mai departe decât biografia sa atât de plină de situații triunghiulare (Ludovic/Cosima/Richard – Richard/Mathilde/Otto – Richard/Bülow/Cosima etc.). La Wagner, ca și la atât de impurul Ludovic al II-lea, există o dorință absolută de puritate a non-dorinței. La Wagner se manifestă chiar, într-un plan mai profund, o suspiciune față de muzica „amantă", căci ea riscă la rându-i o „renunțare la iubire" prin „prostituția" muzicii italiene, prin „cochetăria" muzicii franceze, prin „puritansimul" celei germane... Pasajul din *Operă și dramă*[14] la care mă refer este catalogul

14. R. WAGNER, *Opéra et drame*... cit.

lui Don Juan „în sens invers", demistificat! Mai apropiată de geniul lui Wagner este interpretarea lui J.-P. Juillard a *androginatului* poeziei și muzicii la Wagner, care insistă asupra nenumăratelor aliterații; am reflectat deja asupra acestui text[15].

Veritabilul androginat se realizează în *Parsifal* și se manifestă în *Învingătorii* prin estomparea *dorinței de a trăi*. Și aceasta pentru că femeia este întruparea pustiului, ca în tradiționala legendă, reprezentată de atâtea ori în pictura nordică, a motivului Ispitirii Sfântului Anton[16], temă a prostituatei oferind cupa desfrâului, preferată de Patinir, Bosch, Peter Hyuis, Jan Gossaert, ca și de contemporanii lui Wagner: Flaubert, Rodin, Ensor și chiar Cézanne. Întreaga problematică din *Învingătorii* va fi aceea a femeilor în Comunitate: dorința este înlocuită de Compasiunea budistă. Solidaritatea comunitară, fie că e mixtă sau monosexuală, precum cele constituite din *Liedertafeln*, *Minnesänger*-i sau Templieri, este o solidaritate castă.

Dar în întreaga operă a lui Wagner femeia este malefică – cu rare excepții, precum Sieglinda: Elsa cea curioasă, Ortruda din *Lohengrin*, Fricka puritana legalistă, „filtrul magic" al Isoldei, ca și al Gutrunei, Fiicele Rinului, ca și Fetele-Flori. Chintesența lor este bineînțeles Kundry; ce să mai spunem despre necredința Brunhildei, care, considerându-se trădată, devine ucigașa lui Siegfried prin sulița lui Hagen? Asemeni unei muzici iresponsabile, adică ruptă de „iubirea" poemului, femeia lăsată în voia puterilor sale e precum Fiicele Rinului, Fetele-Flori sau Kundry, fie „prostituată", fie „cochetă" – poate ca Senta –, fie „puritană", ca Fricka..., fie „curioasă", ca Elsa.

În plus, există o continuă alunecare a aurului – simbol al puterii – spre femeie. Să fie oare o influență a tradiției ariene prin intermediul lui Gobineau, pe care Wagner îl admiră atât de mult[17]? La arieni, *femeia* și *aurul* sunt cele

15. Cf. J.-P. JULIARD, art. în *Obliques*...cit., 1979. Cf. MACK STEIN, „Les motifs de la femme et de l' amour dans la Tétralogie", în *Musique en jeu*, nr. 31.

16. F. TRISTAN, *Les Tentations de Jérôme Bosch à Salvador Dali*, Balland-Massin, 1981.

17. Cf. teza lui M. LEMONON, *Le rayonnement du gobinisme en Allemagne*, Strassbourg, 1971. Cf. J. GAULMIER, „Gobineau et Wagner: essai de mise au point", în *Richard Wagner*, nr. 2, *Nouvelle École*, nr. 31-32, 1979.

două capcane ale oricărei fapte eroice. În sensul strict, femeia este un *premiu* destinat celui mai bun, o miză, care justifică aceste „concursuri" ale *Minnesänger*-ilor, ale *Meistersinger*-ilor, aceste lupte singulare între Lohengrin-Frederic, Siegmund-Hunding. Dar femeia este și cea care *restabilește* cursul generațiilor, cea care *reînnoadă firul karmei*, ar spune un budist. Erda este *Urmütterfurcht*, „teama maternă originară" (invocația lui Wotan: cf. *Siegfried*, III, scena 1, *Erda!...Erda! Ewiges Weib!; Aus heimischer Tiefe tanche Zu Höch*, „Urcă din adâncurile ancestrale"!), ea cunoaște urzeala ce reunește aerul și apa, muntele și valea. Emblema sa sunt cele trei Norne din Prologul la *Gotterdämmerung* (*Amurgul zeilor*). Ele însele, fiice ale atotștiutoarei Erda: *wie alles wird, wie alles sein wird* (*Rheingold*, scena 4). Dar toate aceste eroine joacă rolul de „legătură" cu devenirea: Sieglinda restabilește firul povestirii atunci când îl recunoaște și îl numește pe Siegmund fratele său, fiul lui Wälse-Wotan; tot așa, Fricka restabilește legea runelor și îl cheamă la ordine pe Wotan care e gata să acorde izbânda cuplului incestuos (*Ehe und Eid!*). Acest rol de „mamă a destinului" e reluat de Brunhilda pe cont propriu (*Siegfried*, III, 2); nu e și ea oare fiica Erdei? Ea e și destinul lui Siegrfried, pentru care a fost a doua mamă și căruia i-a dat numele (*Walkiria*, III, 1). Dar, bineînțeles, arhetipul acestei amante-mame, care îl leagă, îl „reînnoadă" pe erou de *karma*, este Kundry: în primul act, ea îi dezvăluie „nebunului inocent", care nu știe de unde vine, legăturile sale de rudenie, în vreme ce în actul II ea i se substituie mamei prin sărutul nelegiuit, același sărut care l-a dus la pierzanie pe Amfortas. Femeia, „seminția femeiască" (*Weibergezücht*), este într-adevăr pustiul *karmei*, ea e „fatală"; până la urmă ținutul Walhallei (simbolizat de *Erda*), Fetele-Flori, Venus din Venusberg sau Freia, ca și Ondinele Rinului și Aurului, ca și oceanul *Olandezului* sau al lui *Tristan*, nu sunt decât niște embleme ale *feminității karmice*, un alt aspect al *voinței de a trăi*.

Compasiunea din *Parsifal* – foarte marcată de spiritul budist, întrucât pe domeniul Graalului „animalele nu sunt ucise" – este tocmai acel principiu al reversiunii ce inspiră cunoașterea schopenhaueriană. Vom arăta în paginile următoare cât de clar este indicată această *reversiune* de Richard Wagner însuși, prin schimbarea de decor din actul III. Putem merge chiar și mai departe: în actul I, ca și în actul

III – invers decât în actul II, unde donjonul lui Klingsor se transformă în grădina veninoasă a Fetelor-Flori –, natura este cea care se preschimbă în Templul Graalului. La fel, lancea care l-a rănit pe cel impur, prin Compasiunea lui Parsifal devine tămăduitoarea rănii. Tema Compasiunii – și a dispariției dorințelor, deci a sexelor –, schițată în convertirea lui Kundry, avea să dobândească proporții mai vaste în *die Sieger*, întrucât cuplul, devenit cast, Ananda-Prakriti era integrat în *Sangha* budistă...

Pustiul – simbolizat de femeie – este, așadar, transfigurat prin căutarea însăși: Taina Graalului nu poate fi deslușită decât după îndeplinirea căutării, așa cum anunță în mod explicit Gurnemanz în actul I:

> A grăi despre Graal e zadarnic/ către el nu se deschide nici o cărare/ și nimeni nu poate găsi calea/ de nu și-a călăuzit singur pașii/Vezi, fiul meu, aici timpul devine spațiu...

Căutarea, în mod paradoxal, zămislește pustiurile care se nasc din dorințe și totodată le spulberă. Țelul său este tocmai această devastare: desperarea e bucuria lui Wotan, așa cum îi cântă Erdei (cf. *Siegfried*, III, 1), acea *Ur Sorge*, veșnica neliniște ce se domolește în fața acelei *der Ewig Jugen*, „tinerețea veșnică".

Dar în creația încheiată a lui Richard Wagner – pentru că izbânda finală a *Învingătorilor* ne lipsește! –, *Parsifal* sintetizează și reunește, ca să zicem așa, toate componentele simbolice ale pustiului și ale căutării: el este Salvatorul, Mântuitorul (*Erlöser*), fiindcă e actul mântuirii (*Erlösung*). Și aceasta întrucât mântuirea, la Wagner, ca și în cea mai autentică tradiție orientală, nu este posibilă decât prin „consimțământ" cavaleresc. Aproape întreaga creație wagneriană, de la revoluționarul Rienzi până la Parsifal, trecând prin Cavalerii de la Wartburg, *Minnesänger*-ii, prin Lohengrin Cavalerul Graalului, prin Tristan „Cavalerul din Cornwall", prin Walther „Cavalerul din Franconia" și prin *Meistersinger*-i, prin curajosul Siegmund și prin Siegfried cel „neînfricat", dacă nu neprihănit, este obsedată de aceste solidarități cavalerești (islamicul *fotowat*, persanul *javan mardi*), singurele mărturii ale valorilor „mântuitoare" în astă lume blestemată. Cu această afirmație, misterioasă la prima vedere, se încheie opera wagneriană: *Erlösung dem Erlöser*!

Capitolul XII

TIMPUL LUI GURNEMANZ

În Occident, o temă filosofică tradițională este reflecția asupra Timpului și a consecințelor sale. Din Antichitate, începând cu Platon – *Phaidon* – până la filosofii moderni, Kierkegaard, Heidegger, Bergson, și colegii noștri extrem de contemporani, Jean Guitton și Nicolas Grimaldi în Franța[1], cu toții s-au consacrat problemei Timpului și se pare că, cel puțin din secolul al XIX-lea, s-a manifestat chiar o intensificare a acestei preocupări. Totuși, dacă Filosofia pune foarte bine problema Timpului – și poate că rolul său este tocmai acela de a nu ajunge la concluzii –, ea nu reușește niciodată să-l justifice. *La Justification du Temps* este, de altfel, titlul unei cărțulii a lui Jean Guitton care îmi va servi aici drept călăuză.

Guitton ne arată, în acest eseu, că Timpul în Occident a fost victima unui dublu proces. În primul rând, se conturează un proces de disociere: ființa veritabilă este extrasă în afara Timpului, care nu se mai referă decât la subtilități, accidente, forme fără consecință. În aria noastră lingvistică indoeuropeană există tentația extrem de puternică de a privilegia verbul *a fi*, restul nefiind, pentru a relua treminologia Școlii – a celei scolastice –, decât un „accident". Atunci, Timpul este separat de dorința fundamentală de eternitate, dorința de a dura și de a fi, reducându-l la ceva anodin, efemer, non-existențial. Astfel, Plotin separă Unul, care formează realitatea însăși, de Multiplu, adică Timpul care deturnează, care fragmentează. Spinoza (alt filosof

---

1. JEAN GUITTON, *Justification de temps*, Paris, PUF; N. GRIMALDI, *Le désir et le temps*, PUF, 1971. Cf. H. BERGSON, *Matière et mémoire*; M. HEIDEGGER, *Sein und Zeit*, Halle, 1927.

studiat de Guitton) opune imediateței intuiției intelectuale, fulguranței sale, procedurile mai lente și mai puțin perfecte ale raționamentului, ale percepției și ale imaginației (despre care vedem încă de pe acum că va fi indisolubil legată de Timp). Dacă îi analizăm, în sfârșit, pe autorii care au vrut să se refugieze la suprafața clipei, Gide, de pildă[2], constatăm că momentul, instantaneele în pluralitatea lor, se confundă cu durata, cu plictisul memoriei, cu apăsarea amintirii. Există, așadar, întotdeauna o disociere, o fisură.

Dar alți filosofi, îndeosebi cu începere din secolul al XIX-lea, au procedat prin ceea ce Guitton numește „contaminare": ei au „înecat" timpul uman în biologic sau în social. După Hegel, Marx nu va conferi existență Timpului decât prin intermediul țesăturii sociopolitice și mai târziu tehnologice, care îl promovează. Nietzsche și Bergson îl deviază către latura biologicului, confundând Timpul cu durata (așa cum o demonstrează imaginea bergsoniană a bucății de zahăr care se topește lent, având timpul său propriu). Teilhard de Chardin, asupra căruia nu voi insista, face aceeași confuzie între Timp biologic și social. În toate aceste cazuri, Timpul este o alienare a omului pentru că rămâne în afara omului, în necesitatea sa specifică.

Jean Guitton crede că se poate sustrage acestui dublu proces, dar comite el însuși o disociere, atunci când critică Gnoza din secolul III, pe care o definește ca pe „o asociere hibridă de imagini păgâne și de concepții iudeo-creștine"[3]. Timpul Gnozei este respins atunci ca „negativ", în vreme ce Adevăratul Timp, „timpul bun", este christic, nemitic. Guitton adoptă astfel șabloanele teologiei moderne care opune mitului o sacralitate kerygmatică, a cărei parafă pretinde a o vedea în istorie, într-o istorie ipostaziată, și, prin refuzul narațiunii mitice, duce în fapt la o desacralizare. Nu vom insista asupra acestui aspect, pentru că am făcut-o deja cu multă vreme în urmă într-una din primele noastre conferințe la Eranos (1965).

Filosofii au eșuat în justificarea Timpului, dar, așa cum spuneam la început, ei au pus problema: Timpul este în-

---

2. G. DURAND, „L' éthique du pluralisme et le problème de la cohérence", în *Eranos Jahrbuch*, XLIV, Bril, 1978. Cf., de asemenea, G. DURAND, *Figures mythiques et visages de l'œuvre*, Paris, Berg International, 1979, cap. 9: „Le XX[e] siècle et le retour d'Hermès".

3. J. GUITTON, *op. cit.*, pp. 42, 43. Cf. J. GUITTON, *Le temps et l'éternité chez Plotin et saint Augustin.*

tr-adevăr un amalgam. După cum scrie Nicolas Grimaldi: „Timpul este alcătuit din indigențe și din genialitate“[4]. El este deopotrivă euforie și decepție. Corbin va spune: el este *iam* (deja) și *nondum* (nu încă) în aceeași clipă[5].

Astfel regăsim marile teorii platoniciene ale „amalgamului“ și *daimonului*: Eros e fiul Sărăciei și al Expedientului; Timpul se situează în același raport de dependență duplicitară ca și Erosul.

A trebuit să se aștepte vreme de aproape douăzeci de veacuri pentru ca Filosofia occidentală să se îndepărteze treptat de principiul disociativ ce acordă întâietate Logosului asupra Timpului, spre a reveni la o concepție a narațiunii mitice care să țină seama de Timp. Aici îl omagiez pe Henry Corbin care se raliază lui *Sein und Zeit* de Heidegger, al cărui prim traducător a fost, și filosofiei existențiale a lui Mulla Sadra Shirazi pentru care Timpul este un Timp „existențial“[6]. Datorită acestor filosofi existențialiști și filosofilor persani și islamici pe care ni i-a dezvăluit Henry Corbin, cunoaștem o altă modalitate de viață a Timpului, care e gnostică, sau mai bine zis o modalitate a Gnozei. Timpul este povestirea Timpului, pe care-l investim cu afectivitatea noastră, cu așteptarea noastră, cu angoasa, dorința, bucuria noastră. El e pentru noi marea țesătură a sensului. El reunește în lăuntrul nostru elementele inconciliabile, el este în final o *operă*, modelul oricărei opere. Sensul Timpului este acela de a acționa.

Psihologii cei mai moderni au adoptat această poziție. În prelungirea pedagogiei, a pediatriei, a psihologiei infantile, în continuarea lui Freud, ei au descoperit că existau „lucruri“ (*res*), care nu erau nici obiecte, nici subiecte, dar aveau o importanță capitală în formarea copilului. Un fel de „opere“. Marion Milner și D.W. Winnicott[7] au demonstrat valoarea jucăriei pentru copilul care transferă asupra

---

4. N. GRIMALDI, *op. cit.*, pp. 250 ș. urm.

5. H. CORBIN, *Temple et contemplation*...cit.

6. H. CORBIN, *En Islam iranien*, în special t. IV, cartea V, Paris, Gallimard, 1972.

7. D.W. WINNICOTT, *De la pédiatrie à la psychanalyse*, trad. fr., Paris, Payot, 1971; *La consultation thérapeutique de l'enfant*, Paris, Gallimard, 1972; *Jeu et réalité, l'espace potentiel*, Paris, Gallimard, 1972. Cf. MARION MILNER, *On not Being Able to Paint*, Londra, Heinemann, 1957, și „Aspects of Symbolism in comprehension of the not self“, în *Int. Journ. Psych. Analyt.*, 1952, XXXIII.

acesteia mai multă afectivitate decât trebuie spre a se amuza. Această „jucărie" (contrar limbii engleze, franceza nu are decât un singur cuvânt pentru a desemna „jocul" *[jeu]*, și prefer să vorbesc despre „jucărie" *[jouet]* fără a-i conferi termenului nuanța neînsemnată de *gadget)* este mai precis un „fenomen tranzițional", o punte între lumea subiectivității și aceea a obiectivității. A te juca înseamnă deja „a pune în operă". Actul jocului este prima „punere în operă" a unui material, prima „punere în scenă". De-a lungul acestei tranziții genetice obligatorii la individ, așa cum ne-o descriu marii psihologi clasici, Piaget sau Wallon, jucăria constituie pentru copil etapa necesară, fie că e vorba de un ursuleț din pluș sau de o simplă bucată de stofă; ea are un rol de fetiș. Între obiectul dat și subiectul ce acționează asupra sa, fenomenul „tranzițional" este prima operă a omului. Limbajul, scrierea, cultura vor urma inexorabil făgașul primei jucării, al umilului ursuleț din pluș...

Or, Grimaldi mai spune despre Timp că are „o activitate ipostaziantă", adică propune o realitate fundamentală. Dar, adăugăm noi: cu condiția de a nu lua Timpul însuși drept ipostază. Timpul – istoria – nu e nicidecum o ipostază, el permite doar ipostazierea. Astfel, asemeni jucăriei în cursul procesului educațional, Timpul în existența noastră este exemplul „lucrului" tranzițional ce servește la orientare sau dezorientare, care ne face să trecem de la o etapă la alta și ne ajută să ne țesem dorința către lucrul dorit. Speranța timpului modelează astfel un spațiu nou, care nu mai este spațiul geometric cu care ne-am obișnuit. Maestrul meu Bachelard spunea: „Timpul este primejdios pentru că include Moartea, include incertitudinea, dar spațiul este prietenul nostru". Noi blocăm întrucâtva timpul morții noastre cu prietenia spațiului nostru. Aceasta e funcția Imaginației, a Imaginarului. Prin Imaginar, Timpul uman se sustrage desperării entropiei. Se poate spune că „opera" pe care o permite, pe care o solicită este negentropia. Dezolării timpului, imaginarul îi adaugă bucuria proiectului, spațiul de parcurs al acțiunii. Putem constata deja, împreună cu eroul wagnerian, Gurnemanz: „Vezi, fiul meu, aici Timpul devine Spațiu".

Meditând asupra Timpului, nu este surprinzător să-l întâlnim pe Wagner în calea noastră. Metoda pe care o vom urma de-a lungul cercetării noastre nu e filosofică: ea are drept țel să depisteze spațiile – pe care le-am numit „tranzi-

ționale" –, să le inventarieze și să le claseze. O numim „mitanaliză" pentru că ea detectează mitul și regrupează mitemele, încercând să le găsească structurile și orientările. Este o gnoză ce refuză să tragă concluzii conceptuale, chiar o gnoză hibridă am putea spune. Gnoză prelingvistică ce s-ar exprima foarte bine în acest protodiscurs care este mitul. Or, un mit se spune, desigur, dar se și cântă, și se mimează. Am văzut mai sus ce înrudire strânsă unește mitul cu muzica. Și Wagner a fost numit hibrid: poet, muzician, dramaturg. El însuși se intitula în mod provocator: *Wort-Ton-Dichter*, „poet al cuvintelor și sunetelor". Nu a fost declarat poet pentru că era muzician, nici muzician pentru că era și om de teatru, nici dramaturg pentru că era totodată poet și muzician. Dar în fața acestor critici, gloria lui Wagner constă în a fi avut o concepție sincretică (în ciuda judecăților ce se pot face dintr-o perspectivă estetică), ce are o valoare evidentă dacă ne transferăm pe planul mitanalizei. De altfel, cei care se apropiau cel mai mult de mit la sfârșitul secolului al XIX-lea, Nietzsche, Baudelaire, în Franța, au fost imediat seduși de Wagner, iar mai târziu Thomas Mann, unul dintre cei mai conștienți reevocatori ai mitului, i-a arătat o mare admirație[8]. Mai aproape de noi, Lévi-Strauss, la începutul cărții sale *Le Cru et le Cuit*, afirmă în mod explicit: „Richard Wagner este întemeietorul mitologiei structurale"[9]. Și mai precizează în contribuția sa la Programul de la Bayreuth din 1975: cuvintele pe care Gurnemanz i le adresează lui Parsifal (*Parsifal*, actul I), *Du Sieht mein Sohn* etc., „oferă fără îndoială cea mai profundă definiție ce s-a atribuit vreodată mitului..."

Geniul sincretic al lui Wagner nu mai utilizează, într-adevăr, Logosul disociator, ci Mythos-ul. Astfel încât francezii l-au putut acuza că suferă de lipsă de claritate (acuzație pe care o proferează împotriva tuturor adversarilor lor!), însă lipsa de claritate este necesară acestui demers care ne permite să intrăm în lumea ambivalentă, în lumea „crepusculară" a Mitului; crepusculari sunt și zorii regenerărilor...

---

8. TH. MANN, *Souffrances et grandeur de R. Wagner*, trad. fr., Paris, Fayard, 1933.

9. CL. LÉVI-STRAUSS, *Le Cru et le Cuit*, Plon, 1964, și îndeosebi CL. LÉVI-STRAUSS, „De Chrétien de Troyes à Richard Wagner", în *Prorgrammheft*, *Parsifal*, Bayreuther Festspiele, 1975.

Metoda pe care am ales-o, mitanaliza, se referă în primul rând la mitologia clasică – care, vai! dispare în infrastructurile noastre actuale[10]. În prezent, îi putem considera pe astrologi ca fiind păstrătorii acestor mituri decăzute. Chiar dacă o fac uneori într-o manieră mediocră, esențial este faptul că ei ne readuc la mitul uitat în lumea noastră modernă. Să fim bine înțeleși: aici nu ne pronunțăm asupra veracității astrologiei, ci doar îi recunoaştem impactul important în societățile noastre, pe de o parte, și grila sa de analiză extrem de fină a situațiilor umane, pe de altă parte. Cealaltă referință va fi marea resurgență wagneriană. Dar, la drept vorbind, avem de-a face cu același itinerar gnostic sub trei incidente aparte.

Pornind de la aceste date, procedăm – Kerény și Jung au demonstrat-o foarte bine – prin parafrază, ca de fiecare dată când ne angajăm pe calea unei mitanalize. Lévi-Strauss[11], a dovedit-o în mod definitiv: „Mitul este redundanță", căci repetăm la infinit pornind de la un mit, „adaptându-l la gustul zilei", „la gustul personal"; acesta e specificul „pregnanței" sale (conform remarcii lui Cassirer). Orice mit generează neobosit glose și poeme pentru că este, așa cum pune Gurnemanz, „spațiu", reducerea timpului linear la un spațiu ce poate fi parcurs neîncetat și în mod reversibil.

Această metodă prezintă și dificultăți evidente. Prima este reducerea istoristă: mitul nu există decât în locul și în epoca în care s-a născut. J.-P. Vernant, de pildă, într-un articol strălucit, „Œdipe sans complexe", ne arată că tragedia greacă nu poate exprima un „mit al lui Oedip" pentru că incestul nu e condamnat în Grecia antică[12]. Dar afirmației potrivit căreia un mit nu mai înseamnă nimic în afara contextului său, îi putem răspunde că în fapt el nu are o dată de naștere și rămâne, așadar, în afara oricărui context, structurat după un arhetip apărut o dată cu Omul în lumea noastră, chiar dacă el se intensifică ulterior în anumite momente privilegiate, situate istoric. Oedip este poate lipsit de complex în Grecia antică, dar e complexul însuși în Viena lui Freud.

---

10. Cf. G. DURAND, *Figures mythiques et visages de l'œuvre, de la mythocritique à la mithanalyse*...cit.

11. CL. LÉVI-STRAUSS, *Anthropologie structurale*, Plon, 1958.

12. J.-P. VERNANT, „Œdipe sans complexe", cap. IV din *Mythe et tragédie en Grèce ancienne*, Paris, Maspero, 1973.

Cealaltă dificultate este relevată de teoria colegului şi prietenului meu, psihanalistul Didier Anzieu, criticată de J.-P. Vernant, potrivit căreia „întreaga tragedie greacă reprezintă mitul lui Oedip"[13]. Se ajunge repede la un delir de interpretare reducţionistă, reducând politeismul fundamental al oricărei mitologii la unidimensionalitatea unei explicaţii lineare şi cauzale. Orice psihanaliză este mereu ameninţată de monoteism; o reminiscenţă a mozaismului!? Or, mitanaliza trebuie să se sustragă acestei duble reduceri afirmând deopotrivă perenitatea miticului şi politeismul fundamental al mitologemelor.

Cu toate acestea, dacă îl studiem pe Wagner, să nu uităm perioada în care a trăit: el este un burghez revoluţionar de la 1848 (ca şi Marx, după cum subliniază titlul unei remarcabile cărţi franceze – *Marx bourgeois allemand)*[14]. Regăsim, desigur, la el multe trăsături dezagreabile ale epocii sale, toate capriciile secolului al XIX-lea care au putut stârni zâmbetul, latura „kitsch", stilul bombastic, exagerarea, „germanitatea" pe care francezii nu i-au iertat-o şi pe care Nietzsche, în mod paradoxal, i-a reproşat-o întotdeauna. Dacă, într-adevăr, Mitul nu are dată de naştere, el posedă un domeniu specific în care se manifestă, nu în afara istoriei şi geografiei, ci într-o epocă şi într-un climat culturale.

Care sunt, aşadar, frontierele ce urmează să le explorăm? Firele noastre conducătoare rămân mitologia, puţin astrologia, ca succedaneu secularizat şi mediatizat al acesteia, şi Wagner (deşi nu sunt nici astrolog, nici muzicolog, ci mitolog). Le vom discerne deja în experienţa noastră cotidiană; ele ne permit să izbândim câte puţin în fiecare zi asupra morţii noastre, prezentă în entropia timpului. Aceste frontiere, aceşti spaţiu-timpi tranziţionali sunt în număr de trei:

– Primul Spaţiu tranziţional este acela al lui *Încă*. Simbolurile ce îl exprimă în mod imediat sunt soliditatea pietrei pe care se pot grava semne ce nu trebuie şterse de timp, a stâncii şi a bronzului în care sunt cioplite literele Legii. El este legat de o anumită nostalgie a fiinţei.

– Al doilea spaţiu este acela al lui *Curând*. Se aşteaptă vindecarea, precum Nietzsche la începutul *Ştiinţei voioase*: „Acum m-am vindecat". Decorul acestui spaţiu este făcut

13. D. ANZIEU, art. în *Temps modernes*, nr. 245, octombrie 1966.

14. F. PAUL-LÉVY, *Karl Marx, histoire d'un bourgeois allemand*, Grasset, 1976.

din unelte, instrumente și arme. Ceea ce se are în vedere e fapta cutezătoare, aventura.

– Al treilea spațiu tranzițional este cel al lui *Întotdeauna*. El reprezintă dorința de a surprinde clipa, intensitatea și fervoarea clipei în noapte, în cupă, în fuziune.

Spațiul memoriei, acel *Încă*, se caracterizează prin anumite trăsături psihologice, printr-un decor aparte (un „peisaj", ar spune Spengler). Acest prim spațiu tranzițional pe care-l vom studia este, așadar, acela al memoriei, ca o piatră gravată ce o purtăm în noi înșine, obstacol ridicat de noi împotriva evanescenței, a fugii timpului. Piatră sau cărămidă la babilonieni, piramidă la egipteni, tăbliță gravată sau construcție înălțată, sau chiar fabulațiile geneticienilor despre „programele" înregistrate definitiv în gene, astfel se exprimă dorința de a dura, un fel de orgoliu babelian: orgoliul părinților.

Se conturează un peisaj ce poate fi numit „saturnian". Astrologia situează acest decor într-un climat hibernal, rece, uscat, grav ca înțelepciunea. În el intră și regretul (ce însoțește memoria), regretul unei vârste de aur, mereu ascunsă în noi. Saturn este ambiguu: bătrân, mutilator mutilat (el l-a castrat pe tatăl său Uranos și va fi schilodit la rându-i de fiul său Zeus). Devorator de piatră, așa cum îl reprezintă tabloul lui Goya, el are drept emblemă plumbul și poartă secera care rănește, dar permite și recoltarea – seceră ce poate fi confundată uneori cu cornul lunii, simbol, invers în acest caz, al fecundității. El e cel care făgăduiește bogăția, vârsta de aur. În mitologia latină[15], se ajunge până la a-l confunda cu Ianus, cel cu două fețe, începutul și sfârșitul. Este un zeu, sau cel puțin un rege decăzut, exilat, care s-a retras pe Capitoliu unde-și are templul, dar e considerat și primul rege anterior lui Romulus, regele extrem de mitic al Latium-ului (*laturus* înseamnă ascuns), iar romanii ascundeau în templul său cufărul cu tezaurul statului. El este paznicul bogăției. Atunci când se va naște un împărat sub semnul Capricornului, precum Augustus, Virgiliu va cânta, se știe, revenirea lui Saturn. Căci în astrologie Saturn are două lăcașuri, Capricornul și Vărsătorul, ambele opuse Soarelui din Leu, Lunii din Rac; Capricornul

15. Cf. G. DUMÉZIL, *La religion romaine archaïque*, Payot, 1966.

însuși este un semn dublu, provenit dintr-o glifă* mesopotamiană, având un cap de capră și o coadă de pește[16].

Desigur, acestei dualități a lui Saturn i se poate găsi o explicație istorică. O explicație „prin acoperire". La Babilon lunile de vară sunt uscate, în vreme ce ploile încep să cadă toamna. Saturn corespunde anotimpului fecundității, părintele grânelor și culegătorul recoltei. În Egipt, dimpotrivă, creșterea apelor Nilului se produce vara, atunci când Sirius apare în zodiac în semnul Racului, iar iarna este anotimpul uscat. Or, din punct de vedere istoric, astrologia a venit din Mesopotamia, a trecut prin filtrul egiptenilor elenizați din Alexandria...spre a ajunge în final la romani și la greci[17]. Ea a inclus, așadar, ambele semnificații. Dar, în realitate, ele figurau deja în cadrul său „din perspectivă arhetipologică", ca să spunem așa. Saturn este deopotrivă babilonian și egiptean, cel care usucă și fecundează. Totuși, această fecunditate e sursa regretelor din lunile de foamete. La o altă proiecție a lui Saturn, Moise, se repetă aceleași aspecte duble (Moise, așa cum îl reprezintă Michelangelo cu „coarnele" sale ce pot proveni, desigur, dintr-o interpretare eronată a *Vulgatei* – dar o interpretare eronată nu e niciodată gratuită, ar spune un psihanalist!). Moise a venit din exilul hibernal spre a merge către țara unde „curg mierea și laptele", fără a putea ajunge acolo, patetic și solitar, așa cum îl descrie un poet francez, Vigny: „Lăsați-mă să dorm somnul gliei".

Saturn, Moise, Ianus au avut cu toții o posteritate: acești bătrâni regi bolnavi, *méhaignés*, regi răniți din ciclul epic breton (*Matière de Bretagne*): Titurel, Amfortas, regi-pescari, și chiar regele Marke din *Tristan și Isolda*, sau regele Lear al lui Shakespeare. Arhetipul s-a dezvoltat și a investit Imaginarul.

Wagner s-a născut la 22 mai 1813, el este deci înainte de toate în zodia Gemenilor, cu o Venus extrem de pregnantă. Din Wotan, în care pune mult din el însuși, el va face un *Saturnus fugiens*, acest tată contradictoriu, Wotan, *Wanderer*, personaj uman (Wagner o va afirma în numeroase scrisori), luat de vârtejul cumplitului Amurg al zeilor, și care are mereu nevoie de ajutor. Primul său sprijin va

* Semn grafic incizat (N. tr.).

16. Cf. N.E. PEUCKERT, *L'astrologie*, tr. fr., Payot, 1975.

17. *Ibid.*, p. 75.

fi Fricka, teribila lui soție care îi reproșează „că tinde spre ceea ce n-a existat niciodată". Ea îl readuce la Lege: *Ehe und Eid*, deviza sa corespunde tainei (căsătoriei) și legăturii, jurământului. Wotan, nefericit și mișcător, se definește pe sine ca „stăpânul și sclavul tratatelor". I se va impune să vegheze la respectarea runelor înscrise pe lemnul de frasin al lăncii sale.

Alte susțineri saturniene se dezvăluie în anturajul lui Wotan: Erda, mama Nornelor (Parcele) și a Walkiriilor, este stăpâna Timpului. O altă trăsătură saturniană, castrarea, duce la tema renunțării la iubire, aceea a lui Alberich care vrea să cucerească aurul Rinului. Wotan nu va renunța, într-adevăr, la iubire, ci oarecum prin „procură": el îi va fura piticului aurul blestemat.

Decorul, în sfârșit, este specific saturnian: Wotan cel chior (infirmitate ce poate fi pentru un psihanalist substitutul mutilării sexuale), înarmat cu lancea, apare în mijlocul unui peisaj muntos, acoperit de nori. El e păzitorul stâncii unde o va „imobiliza" pe Brunhilda. Walhalla este o aglomerare de blocuri din piatră, iar Wolfgang Wagner a reprezentat-o, într-una din montările sale, ca pe o imensă prismă de cristal, substanța stâncii.

Și arborele uscat face parte din acest ansamblu: Ygdrasil, frasinul lumii, este lipsit de viață după ce Wotan i-a rupt o creangă spre a-și face din ea lancea. Mai târziu, complet uscat, va fi folosit la incendierea Walhallei. Arborele mort este o emblemă desenată adesea în gravurile din secolul al XVI-lea referitoare la Saturn. Werner Herzog, în montarea operei *Lohengrin* la Bayreuth, va reprezenta regatul *méhaigné* al Brabantului printr-o iarnă glacială în care nu apar decât niște stânci și unde predomină creanga neagră și uscată a arborelui... Blocurile de piatră sunt în număr de opt, precum cele opt spițe ale roții destinului în tradiția hindo-budistă.

Corbul este un alt simbol important: Wotan, zeu sumbru, saturnian, Odhin, în mitologia scandinavă, e flancat de lupi, iar doi corbi îi încadrează tronul. Unul este memoria sa. E interesant de notat că în arheologia toponimică celtică, același termen „*car*" „*cor*" înseamnă corb și piatră[18]. Asocierea acestor două trăsături saturniene e deci evidentă, chiar dacă nu se știe de unde provine, asociere în primul

18. R. GRAVES, *Les mythes grecs*, tr. fr., Paris, 1968.

rând arhetipică. În unele puneri în scenă ale *Tetralogiei*, Walkiriile poartă adesea pe căștile lor aripi de corb. Această pasăre care se hrănește cu grâu și cu stârvuri, care zboară, așadar, peste câmpurile cu grâu și câmpurile de bătălie, este simbolul fecundității, al vârstei de aur și totodată simbolul zborului sufletelor pe care le adună spre a le duce în paradisul lui Wotan; imaginea, extrem de primitivă, se dezvoltă în *Edda*.

Ultima temă e aceea a castrării, ce l-a obsedat pe Wagner, întrucât o regăsim la personajul Klingsor, din *Parsifal*, care s-a castrat pentru a poseda puterea lăncii Graalului. Saturn-Cronos este o divinitate ce-l castrează pe tatăl său Uranos și este castrată la rându-i de Olimpienii care-i răpesc puterea, așa cum Siegfried îi va răpi vlaga lui Wotan „frângându-i lancea..."

Această primă frontieră a Timpului este însă expresia unui eșec, eșec pe care Wotan îl provoacă determinând sfârșitul zeilor. Aici s-a putut vedea influența unei ideologii revoluționare, dar e doar un aspect secundar. În acest Wotan patetic, mereu frământat de dileme, obligat de Fricka să respecte Legea, care își ucide fiii (destin saturnian: Wotan îl ucide pe Siegmund, când de fapt vroia să-l salveze), preocupat de dualitatea sa, apare prăbușirea. El și-a înșelat partenerii, pe Fafner și Fasolt, constructorii Walhallei, cărora le-o făgăduise pe Freia, zeița Frumuseții, deturnându-i către aurul Rinului. Acest aur el i-l va răpi prin viclenie lui Alberich, cu ajutorul lui Loge, fără a putea scăpa de blestemul proferat atunci de pitic și care va „reveni" de-a lungul întregii *Tetralogii*. Inelul nibelungului este un inel al catastrofelor ce se va închide asupra lui însuși, nu spre a asigura un veșnic „încă", ci, dimpotrivă, spre a proclama ruina și sfârșitul universal. Căci nu trebuie să uităm niciodată inspirația schopenhaueriană – deci direct orientală – a filosofiei lui Wagner. „Realitatea" este entropia *voinței de a trăi,* simbolizată prin transpunerea timpului în inel, eterna reîntoarcere, eterna devenire.

Wotan își trădează și iubirea pentru fiica sa Brunhilda, pe care este nevoit să o pedepsească din cauza runelor înscrise pe lancea sa. Așadar, renegările sale sunt continue. Constrâns de lege și împotriva dorinței sale, a voinței sale, reprezentată de Brunhilda („eu sunt voința ta", îi va spune ea), el va aplica această lege a judecătorilor și notarilor și o va menține cu fermitate. Marea sa greșeală este aceea

de a nu fi lăsat să răzbată timpul dorinței sale, timpul Brunhildei, ci, îndemnat de Fricka, de a-l fi mutilat. În fața cuvintelor Brunhildei: „Vrerea ta, dorința ta este ca Siegmund, cel care a smuls sabia din trunchiul frasinului, să recucerească aurul Rinului" prevalează doar legea mutilatoare. Refuzul de a asculta glasul propriei dorințe, de a-i trăi timpul, constituie păcatul capital ce-l va zdrobi pe Wotan și pe zeii Walhallei. „Timpul lui *Încă*" este acela al păstrării tenace a legii de către Saturn-Wotan. Orgoliul său de părinte nu poate tolera ca fiica sa să-i încalce poruncile.

Primul spațiu pe care-l putem opune Timpului, așa cum am văzut, este infirmat prin rigiditatea sa, prin conservatorismul său. Al doilea spațiu, pe care îl vom explora acum, este, dimpotrivă, acela al acțiunii, al faptei cutezătoare. În fața Timpului el celebrează acțiunea sau, conform unui termen la modă, *praxis*-ul. E spațiul făuririi, al instrumentării, cuprinzând unealta și tehnologia. E speranța, proiectul lui „*Curând*". Aparține fiilor, Gemenilor, peisaj deopotrivă apolinic și prometeic; sau icaric, dacă vedem în Icar un Apollo „de ocazie" care n-a știut decât să-și înzestreze carul cu aripi de pasăre.

Apollo se situează în zodiac alături de sora sa Artemis. În secolul al XVII-lea părintele Kircher îl plasa în Gemeni, în compania lui Hercule, erou solar. La polul opus sumbrei ierni saturniene se situează Apollo *phoibos*, Strălucitorul, *luxelos*, „Cel din zori", sosit la Delfi în miezul verii. Frate geamăn al lui Artemis, ambii se prezintă ca arcași. Forța solară pa care o posedă Apollo înarmat, îl aseamănă cu leul, simbolul acesteia în țările tropicale și subtropicale; omul-leu indian, sfinxul, statuile mesopotamiene, pentru noi leul este emblema regalității de la *Fabulele* lui Esop până la cele ale lui La Fontaine.

Una din trăsăturile puterii solare se exprimă prin distrugerea monstrului. Apollo ucigând șarpele Python este într-adevăr un erou sauroctón precum Samson, „Herculele" iudaic. Așa cum scriam cândva, aceasta definește un întreg peisaj arhetipic al eroismului[19].

O altă caracteristică a sa este faptul că prezidează corul Muzelor. Apollo „musagetul" le dă oamenilor lira, pe care

---

19. Cf. G. DURAND, *Les structures anthropologiques de l'imaginaire* (1960), Bordas-Dunod, 1984. Cf. G. DURAND, *Figures mythiques et visages de l'œuvre*...cit.

n-a creat-o el, ci o primeşte de la zeiţa Hera, şi flautul, obţinut de la Hermes. La Richard Wagner, tema eroismului cavaleresc va fi întotdeauna strâns legată de aceea a compoziţiei muzicale: cavalerii de la Wartburg, în *Tannhäuser*, sunt şi nişte *Minnesänger*-i, iar Walther von Stolzing din *Meistersinger* este un „cavaler din Franconia" care candidează pentru integrarea sa într-o comunitate de muzicieni burghezi.

Succesiunea lui Apollo este reprezentată de Hercule, deja evocat, în mediul latin, şi de alte figuri, însă negative, marcate de eşec. Prometeu fură focul, îl dă oamenilor şi va fi pedepsit pentru aceasta. Icar moare pentru că a vrut să-l imite pe zeul solar (aşa cum îl arată, de pildă, celebrul şi ironicul tablou al lui Breughel, *Căderea lui Icar*).

Printre aceşti zei ai instrumentaţiei, zei ingenioşi ce transmit cultura, îl putem aşeza şi pe Hefaistos. Trăind în focul Etnei, dedublare a lui Apollo, Apollo negru, el făureşte săgeţile celor doi arcaşi divini. Totuşi, şchiop şi soţ înşelat, rolul său e subaltern. Phoibos, atâta vreme cât se luptă cu tenebrele şarpelui Python, se opune focului impur al lui Hefaistos, foc al făurăriei şi chiar am putea spune, urmându-l pe Bachelard, foc al bucătăriei. Foc ce refăureşte sabia Notung, spre deosebire de focul în care găteşte Mime. Împotriva cotidianului se afirmă fapta eroică însoţită de o procedură a instrumentului (am văzut că Apollo nu-şi făcea singur nici lira, nici flautul, nici săgeţile). Este deja opoziţia între făurarul păgubos Mime şi făurarul victorios Siegfried. E opoziţia între cântul primăvăratic al lui Walther şi cântul hibernal al ridicolului Beckmesser. Wagner îşi încheie scrierea teoretică *Arta viitorului* cu apologia legendarului Wieland Făurarul, care – mutilat şi el de un stăpân nemilos – îşi făureşte aripi şi, Icar victorios, i se alătură în ceruri „Fecioarei-lebădă"[20].

În acest spaţiu evoluează şi animale. Tradiţia indoeuropeană, germanică şi scandinavă, face din corb o emblemă solară, ca la unii indieni din America de Nord. Totuşi, în Europa boreală marele simbol apolinic este îndeosebi lebăda, pasărea albă ce vesteşte sosirea verii.

Am văzut deja că animalul de mari dimensiuni ce-i poate fi asociat lui Apollo, în ţările tropicale, este leul. În Europa va fi vorba despre lup, *likaïos* fiind un alt supra-

---

20. R. WAGNER, *L'art de l'avenir*, tr. fr., Ed. d'Aujourd'hui.

nume al zeului. El posedă, ca și ursul, calitățile forței, puterii și vicleniei (aici trebuie să notăm că rădăcina celtică „*ar*“ a dat prenumele Arthur, iar regele Arthur din ciclul epic breton (*Matière de Bretagne*) a fost numit „regele-urs“, după cum rădăcina germanică a cuvântului *serkr* a dat *berserkir* – „înveșmântații în blăni de urs“, însoțitorii lui Wotan). Aceste două animale îi sunt opuse permanent mistrețului, atribuit druizilor, preoților, în vreme ce primele aparțin castei războinicilor.

Wagner, nativ în zodia Gemenilor, este un creator diurn, chiar dacă a fost atras întotdeauna de noapte. Putem remarca faptul că, în ciuda tradiției din secolul al XIX-lea de a plasa manifestările teatrale iarna, principalele creații ale compozitorului au fost programate vara: de pildă, premiera integrală a *Ring*-ului, în luna august, iar cea a lui *Parsifal*, pe 26 iulie, tradiție ce s-a păstrat până în zilele noastre la Bayreuth.

Personajele, iată un indiciu frapant al zodiei Gemenilor, sunt frați, dacă nu gemeni, ca Siegmund și Sieglinda. Frați: Mime și Alberich, giganții Fafner și Fasolt, Hagen și Gunther. O frăție de sânge îl leagă pe acesta din urmă chiar de Siegfried, frăție la care Hagen va refuza să participe: „Sângele meu l-ar perverti pe al vostru“, spune el. Când nu sunt frați, cel puțin se pot dedubla: Mime eșuând în refaurirea spadei este dublul nefericit al lui Siegfried care reușește să refacă o armă din cele două fragmente ale săbiei frânte. Siegfried inversează, dublându-l, gestul lui Siegmund împotriva lăncii lui Wotan.

Dacă revenim la decoruri, regăsim făurăria, bineînțeles din actul I, și pădurea, cu orientare de rău augur, „răsăriteană“, în care se va refugia Sieglinda, purtându-l în pântece pe Siefgried, ajutată de Brunhilda. Indicațiile scenice pun accentul pe lumină (*Walkiria*, III, sc.1; *Siegfried*, III, sc. 2), adeseori pe aceea a dimineții. Pădurea poate fi un codru de brazi, în apropierea stâncii pe care va dormi Brunhilda, supusă legii tatălui. Arborii reprezintă un element important al decorului: teiul, la tulpina căruia se odihnește Siegfried ascultând cântecul păsării profetice; frasinul îndeosebi, Yggdrasil, care apare încă din primul act, servindu-le lui Mime și Siegfried la aprinderea focului făurăriei.

Arborele permite, de asemenea, să se sublinieze, tot în sensul Gemenilor, o dedublare a spadei: aceasta a fost smulsă din trunchiul frasinului în care fusese înfiptă de Siegmund,

apoi ruptă în două bucăți de Wotan, a cărui lance e făcută din lemnul aceluiași arbore. Sabia Notung e asociată unui laitmotiv muzical ce reia temele făuririi. Ea rămâne principalul instrument al lui Siegfried, armă de cuceritor, așa cum o proclamă cântecul de victorie care-i celebrează „renașterea“ din focul făurăriei.

Aceste elemente diverse permit asimilarea eroului cu Prometeu. Sfârșitul secolului al XIX-lea marchează, o dată cu venirea poeților „blestemați", încheierea marii mișcări prometeice care subzistă însă în unele figuri: „eroul necesar, eliberat de legea zeilor", spune Wotan. Siegfried este într-adevăr acest erou liber ale cărui fapte pot fi înșiruite pe o listă îndelungată. El făurește sabia, îl răpune pe dragonul Fafner (după ce îl ucisese pe propriul tată adoptiv, Mime), își însușește inelul și *Tarnhelm*-ul, coiful ce conferă invizibilitate, îi frânge lancea lui Wotan. În sfârșit, o eliberează pe Brunhilda și o face femeie în ciuda reticențelor acesteia, tânăra fată ezitând să-și piardă statutul de zeiță. Dar Siegfried, ce poate fi comparat cu eroii stendhalieni, înțelege dragostea ca pe o cucerire militară[21]. Geniul său solar îl îndeamnă să meargă înainte. Atunci când va dori să dialogheze cu pasărea ascunsă în tei, el va suna din cornul său (*Siegfrieds Horn-Motiv*), mai degrabă decât din fluierul pe care și-l făcuse dintr-o trestie.

Această pasăre profetică și călăuzitoare a sufletelor apare și ea ca un dublu al lebedei din *Lohengrin*, operă creată ce trei decenii mai devreme.

Wälsungen-ii, Siegmund, Sieglinda, Siegfried sunt fii ai lupului; Siegmund, relatându-și copilăria, amintește cum descoperise într-o zi că tatăl său purta blană de lup. Când, în primul act din *Siegfried*, acesta din urmă apare ținând în lanț un urs pe care-l asmute împotriva tatălui său adoptiv, Mime, regăsim aici din nou emblemele apolinice, atributele teriomorfe ale tuturor zeilor luminii, germanici și celtici.

Și totuși, în pofida abundenței simbolurilor puterii, rolul acordat noțiunii de faptă eroică, acest spațiu al lui „Curând“ se încheie la rându-i cu un eșec. Siegfried tinde cu toate eforturile sale către cucerirea succesivă a unor obiecte di-

---

21. Cf. G. DURAND, *Le décor mythique de „La Chartreuse de Parme"*, Paris, J. Corti, 1971; M. CAZENAVE, *Le philtre et l'amour*, Paris, J. Corti, 1978, îl critică pe D. DE ROUGEMONT (*L'amour et l'Occident*, Paris, Plon, 1956).

verse, este proiectat mereu spre viitor și reușită. Dar elanul său e frânt în mod derizoriu: Hagen îl înjunghie *în spate*, ceea ce este simbolic, îl ucide cu o lovitură de suliță, iar ucigașul va lăsa să se creadă că e vorba de un accident de vânătoare, afirmând că un mistreț l-a rănit mortal pe Siegfried. Regăsim oare aici profunda rivalitate dintre cele două caste simbolizate de lup și de mistreț?

Derizorie este și maniera în care eroul își trădează jurământul făcut Brunhildei: licoarea pe care o bea îl face să o uite pe tânăra femeie și îi trezește dragostea pentru Gudrun. În acest eșec se manifestă o inversare a obiectelor simbolice: lancea devine nefastă, licoarea magică nu duce decât la uitare. Coiful invizibilității, *Tarnhelm*-ul, îi va servi lui Siegfried la seducerea Brunhildei, pe care nu o mai recunoaște și i-o oferă lui Gunther.

Această scenă extrem de penibilă va provoca mânia Walkiriei și va duce în final la prăbușirea Walhallei. Greșeala lui Siegfried este imprudența, nerăbdarea sa de a se năpusti neobosit pe calea unor noi isprăvi vitejești. Setea sa de viitor nu poate decât să-l piardă în uitare și infidelitate.

Ne mai rămâne de explorat un al treilea spațiu, spațiul eternului prezent, al lui *Întotdeauna*, spațiul uitării absolute a Trecutului, al neprevăzutului Viitorului, al beției Clipei. Spațiu al fuziunii mistice, al lui „doi“ care devine „unul“, acela al cuplului, amalgam indisolubil, ca într-o cupă, simbol predominant. Spațiu în care iubirea triumfă veșnic, prin moarte, asupra morții înseși.

Acest peisaj al lui *Liebestodt*, dacă putem folosi termenul Isoldei, se organizează în jurul temei, obsedante la Wagner, a reîntoarcerii la mamă. Divinitatea care domină este Venus, sau mai degrabă Afrodita, etimologia numelui său punând în paralel spuma valului și penetrarea. Venus s-a născut din sămânța căzută în mare a lui Uranos, cel castrat de Cronos.

E o zeiță ambiguă, adeseori redutabilă, Luceafărul de dimineață și de seară. Dacă e plasată în Balanță, al șaptelea semn, ea este a șaptea rună, steaua cu șase colțuri care se transformă, când e turtită, într-un semn al morții. Unii interpretează emblema iconică a Balanței ca pe aceea a cuplului în care femininul încalecă și seduce masculinul. Semnul precedă și alunecă spre Scorpion, iar glifa sa e asociată adesea lui Iștar pe cilindrii babilonieni.

În fapt, figura care o exprimă cel mai bine este Ariadna, femeia ajunsă în sfera divină, care la capătul tribulaţiilor sale cu Tezeu, părăsită pe o stâncă – Ariadna la Naxos – devine soţia lui Dionysos, zeul beţiei, însă încununat cu iederă şi nu cu viţă de vie, fiindcă beţia pe care o procură e aceea a morţii. În unele legende, Ariadna, înainte de a deveni iubita şi soţia zeului, este doica sa, accentuând astfel aspectul matern. Atunci nu e surprinzător faptul că peisajul acestei toamne zodiacale e cufundat în umbră, un adevărat imn în cinstea Nopţii. În ţările germanice, acest imn a fost celebrat desigur de Novalis, dar şi de Schlegel, a cărui *Lucindă* i-a inspirat deopotrivă pe Wagner şi Nietzsche.

Totuşi, opoziţia între noapte şi zi rămâne constantă: Siegfried îşi cântă iubirea pentru Brunhilda în timp ce se luminează de dimineaţă. În paralel, în mijlocul creării *Tetralogiei*, şi fără îndoială pentru că această operă nu putea exprima plenar latura întunecată a iubirii, în 1857 Wagner compune *Tristan*. Brunhilda nu ajunge, dacă se vrea dezvoltarea tuturor posibilităţilor acestei Ariadne nocturne. Isolda este expresia ei ultimă, perfecţiunea ei cea mai sumbră.

Tema unirii şi a revenirii la mamă este constantă, şi chiar aceea a incestului: legalista Fricka nu vrea ca Wotan să protejeze cuplul format din Siegmund şi Sieglinda. Brunhilda este salvatoarea lui Siegfried cel încă nenăscut, un fel de mamă adoptivă – ea o ajută pe Sieglinda să-şi găsească refugiu în pădure – înainte de a-i deveni iubită. În *Parsifal*, Kundry slujitoare a Graalului, dar supusă lui Klingsor, spre a-l seduce pe cavaler, îi vorbeşte despre mama sa, spunând că ultima dorinţă a acesteia a fost un sărut drăgăstos pe care ea, Kundry, i-l va transmite acum lui Parsifal.

Uniunea cu mama este strâns legată de o convertire la iubire pe care o vor realiza toate eroinele wagneriene. Brunhilda trădează Legea iniţial din compasiune pentru Siegmund şi Sieglinda, hăituiţi ca nişte animale vânate. Or, ea e la origini o Walkirie care pleacă voioasă pe câmpurile de bătălie spre a culege morţii. Dar ea se îndepărtează de surorile sale, mişcată de nenorocirea Sieglindei, cucerită în final de Siegfried, şi îşi acceptă condamnarea de a deveni o simplă femeie. Ezitările sale o determină mai întâi să-i ceară lui Siegfried să n-o atingă, căci ea e precum apa limpede ce nu trebuie tulburată. Apa va fi tema copleşitoare a nocturnului wagnerian. Aprofundarea are loc, aşadar, în 1857. Ne putem referi aici la cartea lui Michel Cazenave

care i-a demistificat pe Tristan și Isolda. Urmându-l pe Denis de Rougemont, în ei s-a văzut exclusiv modelul curtoaziei medievale, dacă nu chiar al galanteriei bulevardiere. Dar toate textele originale ne arată că dragostea trăită de Tristan și Isolda este integral împlinită, iar sabia nu e pusă între cei doi iubiți decât accidental; doar Marke se va înșela în această privință[22]. E vorba de o pasiune obsedantă care se confundă cu noaptea: Tristan se teme de ziuă, de lumina din camera sa. Peisajul pe care-l parcurge este un ocean presărat cu insule – vechii poeți făceau să rimeze *mer* (mare) cu verbul *amer*, a iubi – din Irlanda până în Cornwall. Muzica lui Wagner sugerează fluxul valurilor care-l poartă pe Tristan ca o mare eufemizare a morții. În acest decor trebuie notată și grădina din scena finală, în castelul lui Tristan de la țărmul mării: este acel *hortus conclusus* din *Cântarea Cântărilor*.

Principalul obiect ce conferă uitare este cupa: „licoare binecuvântată te beau fără teamă". Wagner excelează în detalii relevate minuțios. Fără a zăbovi la rându-ne asupra lor, trebuie să insistăm în privința personajului Isoldei care, prin intermediul simbolului „filtrului magic", devine semn nocturn, expresie a iubirii și a morții. Astfel, *Liebestod* ne dezvăluie că soluția extremă a clipei constă în a-i atribui un caracter cosmic, lăsând să pătrundă în ea întregul univers.

> Nu vezi nimic, n-auzi oare? / Sunt, așadar, singura care aude / Această melodie lină / A cărei liră e Tristan, / Ce mă pătrunde, / Mă tulbură!
> Glasuri apropiate / Ce mă răpesc, / Sunteți oare brizele oceanului / Undele brizelor suave, / Valuri de miresme plăcute / Purtate de suflarea lumii!?
> În aceste valuri înspumate, / În aceste lacuri fermecate, / În vuietul asurzitor / Al talazurilor înmiresmate / De suflarea lumii, / Să mă cufund, / Să mă pierd, / Pătimașă, / Suflet muribund... O voluptate, fericire supremă!

Poate părea o blasfemie să vorbim despre eșec în fața unei asemenea reușite poetice și muzicale. Dar mitanaliza ne obligă să constatăm că Wagner, continuând-o pe Brunhilda în Isolda, eufemizează moartea fără a izbuti să o învingă. Moartea rămâne singurul țel al clipei, numai ea permite

22. Cf. G. DURAND, „Similitude hermétique et science de l'homme", în *Eranos Jahrbuch*, XLII; *Science de l'homme et tradition*, ed. a II-a, Paris, Berg International, 1979, cap. IV: „Ratio Hermetica".

uniunea desăvârşită ce nu va mai fi tulburată nici de trecut, nici de viitor. Desigur, în filosofia ciclică a lui Wagner, moartea, asemeni amurgului şi sfârşiturilor lumii, este negativul necesar regenerării, al unei re-naşteri. Dar destinul lui Tristan şi al Isoldei, dubla moarte rămâne fără perspectiva viitorului...

Acest triplu eşec, al lui *Încă*, al lui *Curând*, al lui *Întotdeauna*, necesită un demers care ar încerca, dimpotrivă, să reunească în aceeaşi adecvare cele trei momente a căror separare provoacă eşecul. Or, la sfârşitul vieţii sale, Wagner repune cu *Parsifal* în discuţie *Tetralogia*.

Atunci când Wagner i-a trimis partitura muzicală lui Nietzsche, însoţind-o cu o dedicaţie pe care o semna „Richard Wagner, demnitar ecleziastic", Nietzsche s-a supărat pe el. Şi totuşi nu avea să spună el oare la moartea compozitorului: „Este ziua sfântă în care Wagner a murit la Veneţia şi chiar acum am terminat prima parte din *Zarathustra*"? Vrajba lor nu a dus la o renegare din partea lui Nietzsche, dar este cert că Wagner, creându-l pe *Parsifal*, la sfârşitul vieţii sale, repunea în discuţie *Tetralogia*, ceea ce a provocat numeroase critici: acelea ale filosofului anticreştin şi anticlerical, alţii acuzând de pildă opera că e doar o „liturghie proastă". În realitate, dacă încercăm să pătrundem sensul profund al lui *Parsifal*, vedem cum el completează, „încununează", potrivit expresiei lui Wagner, *Ring*-ul.

Secolul al XIX-lea, aşa cum am arătat adesea, ajunge în final la Hermes şi la un pluralism hermetist, la Hermes Trismegistul şi la noţiunea Marii Opere alchimice. Toţi artiştii importanţi ai acestui sfârşit de secol, Baudelaire, Proust, dar mai târziu şi Thomas Mann, caută să-şi elaboreze creaţia pornind de la planul fundamental al arhetipurilor. Thomas Mann îl va putea apropia în această privinţă pe Wagner de Zola, nu în calitate de romancier naturalist, ci de autor al unui „roman mitic"[23]. Aşadar, trebuie ca la *Nigredo* a lui Wotan, la *Albedo* a lui Siegfried şi la *Rubedo** a iubirii să se mai adauge şi un al patrulea termen care să între-

---

23. TH. MANN, *op. cit.* Cf. excelenta teză a lui F. BONARDEL, *Vision du grand œuvre en Occident extrême*, 3 vol., Université des Sc. Sociales de Grenoble, 1984.

* *Nigredo, Albedo, Rubedo* – Opera la Negru, la Alb, la Roşu, fazele transmutaţiei alchimice în descoperirea Pietrei Filosofale (N. tr.).

gească Opera alchimică. Piatra trebuie să fie „angulară". Jung văzuse caracterul esențial al *quaternion*-ului: trinitatea nu e decât o solicitare a celui de-al patrulea termen. Astfel, până la Conciliul de la Trento, Trinitatea a fost reprezentată frecvent „închisă" în pântecele Mariei. Simbolurile disparate pe care le-am studiat, piatra, lancea, filtrul magic își vor găsi reconcilierea și articularea în mitul Graalului.

Fie că această legendă e iraniană, celtică sau chiar romană, ea se prezintă în primul rând ca un mit arhetipic, adică într-un punct greu databil și localizabil al *psyche*-i, al „Inconștientului colectiv", cum îl numește Jung[24]. Tezaurul Graalului reunește obiecte variate ce rămân mereu antitetice. Ceea ce i s-a putut reproșa lui Wagner – faptul de a rămâne într-un creștinism vag – îi atestă geniul veritabil. Michel Guiomar scrie cu multă justețe: „Graalul este oglinda cea mai sigură a utopiei noastre fundamentale". Am adăuga „al ucroniei noastre fundamentale"[25]. Se ajunge într-un ținut al lui „niciunde", așa cum îl evoca Henry Corbin, dar și al non-timpului. Decorurile romanului medieval al Graalului nu sunt situate geografic, peisajul rămâne vag, după cum subliniază un specialist în literatura medievală, Jacques Ribard[26]. Wagner a avut intuiția de a folosi această absență a localizării spre a evoca mai bine *coincidentia oppositorum*. Căci timpul, ca și spațiul uman, nu sunt niște „obiecte" localizabile, ci sunt destinele sensului. Așa cum ar spune matematicianul René Thom, ele aparțin domeniului identificării „semantice" și nu celui al identificării prin localizare fizică „spațio-temporală"[27]. Paradoxul nu e decât aparent: timpul și spațiul permit localizarea, dar tocmai din această cauză nu sunt localizabile în sine. Findcă identificarea se poate face în două moduri: prin coordonate spațio-temporale de stare civilă sau prin calificări – rol jucat de epitete și atribute – non-localizabile. Iar timpul sau spațiul uman ne creează iluzia unei localizări care a amăgit multe filosofii: într-adevăr, timpul uman este un

---

24. Cf. P. GALLAIS, *Perceval et l'initiation*...cit.

25. M. GUIOMAR, *Imaginaire et utopie. Études berlioziennes et wagnériennes*...cit.

26. Despre vagul peisajului parsifalian, cf. J. RIBARD, „La littérature médiévale d'origine celtique et le mythe", în *Problèmes du mythe*, Université de Picardie, Paris, Belles-Lettres, 1978.

27. R. THOM, *Modèles mathématiques de la morphogenèse*, Paris, UGE, „10/18", 1974.

kairos semnificativ, așa cum orice spațiu trăit de noi, legat de percepțiile, de amintirile, de sentimentele noastre, este, dacă se poate spune, un *topos* u-topic[28]. Guiomar mai scrie: „Visul cenușii și al fenixului, ce dictează ultimele gesturi din *Amurgul zeilor*, îl prevestește pe *Parsifal* care i-a urmat", *Parsifal* care este desăvârșirea *Tetralogiei*.

Coincidentia oppositorum corespunde într-adevăr misterului Graalului. Wotan încerca în zadar să concilieze Legea cu Dorința sa. Siegfried, pentru a făuri din nou sabia ruptă o cufunda în apă, îndeplinind astfel un gest alchimic: „În această apă vărs un șuvoi de foc", cântă el. Brunhilda, ca și Isolda, este animată de dorința de a se contopi cu iubitul ei. Marele vis al coincidenței contrariilor se dezvoltă astfel de-a lungul întregului *Ring* fără a ajunge vreodată la realizare. Dar *Parsifal* îi va formula concluzia.

Graalul este, desigur, o dovadă a veracității creștinismului care a știut să integreze arhetipurile imemorialei *Matière de Bretagne*. Dar Graalul este mai ales paradigma oricărei puteri mitice. El e indubitabil moștenirea lui *homo religiosus*. În același mod, *Parsifal* utilizează decoruri „sintetice" (adică ele fac să intervină o transmutație): „Peisajul se transformă progresiv; o pădure devine interiorul palatului Graalului", notează meticulos Wagner. Se trece de la vegetal la mineral, în două rânduri, în primul act și în al treilea.

De altfel, ansamblul operei exprimă aceste teme ale inversiunii, ale negației, ale conversiunii. Lancea este ambivalentă: ea servește la rănire, apoi la tămăduire, este arma lui Klingsor preluată ulterior de Parsifal, care într-o scenă decisivă din actul II o transformă în semnul crucii. Această transmutație a contrariilor (dintr-unul în altul) se regăsește chiar în biografia lui Wagner, întrucât Parsifal este tatăl lui Lohengrin, eroul unei opere scrise cu patru decenii mai devreme. Timpul ceasurilor este inversat.

O altă inversiune frapantă se remarcă în indicația scenică din actul III: peisajul se transformă în manieră analoagă primului act, dar de astă dată „de la dreapta spre stânga". Atunci se trece în universul ezoteric al lui „niciunde", de cealaltă parte a oglinzii timpului. În *Dominicanul alb* de Meyrinck, personajul transcendent, în raport cu celelalte,

---

28. Cf. G. DURAND, „Le génie du lieu et les heures propices", în *Eranos Jahrbuch*, nr. 54, 1982.

trăiește într-o lume în care totul este inversat potrivit simbolului oglinzii ce exprimă convertirea la o altă realitate. Aici e într-adevăr vorba, conform unui joc de cuvinte îndrăgit de Henry Corbin, de o lume „speculativă" (*speculum* = oglindă).

Sensul acestei inversiuni este acela al eternei reîntoarceri, nu așa cum îl prevedea Nietzsche, individual, ca dovadă a lui *amor fati*, a iubirii destinului egotist ales de Supraomul pregătit să retrăiască totul, suferințele, jalea și așteptările, ci așa cum l-au descoperit Mircea Eliade și antropologii în marile tradiții, atunci când „sensul" lămurește subit și retroactiv avatarurile semnului, sensul re-generat al semnului. Iar Wagner are intuiția extrem de puternică a faptului că întreaga sa creație este o re-generare – nu numai, prin drama lirică, a operei – ci mai mult încă, o re-generare a religiei, și anume a creștinismului ajuns la limita extenuării.

Eterna reîntoarcere are loc prin intermediul celui de-al patrulea termen, intuit de Wagner în Vinerea Mare a anului 1857. Am arătat în altă parte, într-un articol din *Cahiers de l'Université Saint-Jean de Jérusalem*, că vechiul calendar popular creștin, urmând calendarele religiilor romană și iudaică, se organiza în jurul unei cvadraturi a anului și căuta mereu, atunci când nu existau decât trei elemente care să ritmeze timpul, să îl introducă pe un al patrulea; catolicismul a făcut să apară, astfel, toamna, spre a completa ciclul christic ternar (Crăciun, Paști, Rusalii), marile date ale cultului marial[29]...

Wagner încheie ciclul și îi permite să reînceapă, operând o veritabilă răsturnare a timpului al cărei model, oferit de creștinism, este Învierea. Iată de ce subliniază compozitorul, nu întâmplător, că inutiția i-a venit într-o Vinere Mare, adică la aniversarea morții lui Dumnezeu, doar temporară de astă dată, și anticipând regenerarea.

„Utopia fundamentală" despre care vorbea Guiomar, sau ucronia, este simbolizată inițial prin lance, dar mai ales prin Graal. Legenda îl prezintă ca pe o piatră, o cupă, o simplă tipsie la celții irlandezi. Din punct de vedere arhetipic este vorba de un *căuș*. Ajungem astfel la Mallarmé care definește muzica lui Wagner drept un „căuș, neant muzi-

29. Cf. G. DURAND, „Le pélérinage temporal ou les routes de l'année", în *Cahiers de l'Université Saint-Jean de Jérusalem*, nr. 4, Berg International, 1978; cf. G. DURAND, *La foi du cordonnier*, Denoël, 1984.

cian". E un „căuș" care modelează prin însăși forma sa ceea ce urmează să-l umple: nu e oare aceasta definiția ce se poate da arhetipului?

Thomas Mann privilegiază, considerându-le două evenimente religioase majore ale secolului al XIX-lea, *Parsifal* de Wagner – deci Bayreuth-ul, singura scenă pe care se putea reprezenta această operă, potrivit dorinței autorului său – și aparițiile Maicii Domnului de la Lourdes[30]. Sunt, într-adevăr, două evenimente ce se referă la fondul arhetipic al lui *Unus Mundus* prin intermediul mulțimilor populare de la Lourdes sau al celor mai sofisticate de la Bayreuth. În ambele cazuri avem chiar arhetipul unui „pelerinaj la izvoare". Dar religiile instituite, creștinismul Bisericilor, au integrat anevoie fenomenul Lourdes și, bineînțeles, nu pot înțelege Bayreuth-ul...

Lecția filosofică a acestor spații tranziționale reunite în *Parsifal* este aceea că utopia fundamentală impune ca Timpul să se autodepășească prin însuși sensul operei. Aceasta își încheie propriul cerc, ca în alchimie, e desăvârșită nu spre a se închide, ci spre a se deschide către un nou ciclu pe care intenționăm să-l urmăm. Opera continuă să se zămislească în noi, reluând unul câte unul arhetipurile rămase în memoria imaginalului nostru, ea reprezintă o re-generare eternă plină de exaltare.

Templul Graalului este clădit în pădurea întunecată a Creațiunii. Singurele abordări ale acestui mister sunt marile opere umane, Marea Operă a Oamenilor care nu se măsoară prin efectul social, ci prin perfecționarea eului uman, prin reapariția Omului primordial, a „pur-omenescului", *Rein Menschliches*...

Wagner însuși îi scrie lui Ludovic al II-lea al Bavariei: „Turnul care depășește din înălțimea norilor întregul edificiu al nibelungilor este *Parsifal*". Turn, dar nu al lui Babel, ci care se ridică spre steaua cântată deja de Wolfram în *Tannhäuser*, înfăptuind, așa cum spune Thomas Mann, „redresarea" creației compozitorului. În căușul Graalului converg toate sensurile posibile ale spațiilor tranziționale, realizându-și transmutația[31].

---

30. TH. MANN, *op. cit.*

31. Cf. Corespondența lui Wagner cu Ludovic al II-lea, în *L'enchanteur et le roi des ombres*, Paris, Perrin, 1976.

Spre deosebire de poeții medievali francezi, Wagner nu pune problema Graalului. Lui Parsifal care îl întreabă, Gurnemanz îi răspunde: „A grăi despre Graal e zadarnic. Către el nu se deschide nici o cărare și nimeni nu poate găsi calea, de nu și-a călăuzit singur pașii. Vezi, fiul meu, aici – în templul Graalului – timpul devine spațiu..." O altă imagine germanică ne apare atunci în închipuire: *Cavalerul, Moartea și Diavolul*, gravată de Dürer; Cavalerul neclintit dinaintea morții, care-i arată clepsidra devenirii, insensibil la demonul cu chip de mistreț ce poartă o coasă saturniană, Cavalerul închis în potirul armurii sale, ținându-și lancea sus, înaintează pe calul său mândru (pe care l-am putea numi Grane, gândindu-ne la Siegfried), având alături câinele credincios, asemănător celui care se odihnește la picioarele mormântului stăpânului de la Wahnfried! Cavalerul își făurește și el drumul, graalul său, potrivit recomandării lui Gurnemanz.

Graalul este Căușul transcendent care domină Timpul (sau îi este „subiacent"); e cripta credinței lui Încă, a speranței lui Curând, a iubirii lui Întotdeauna, el e umplut doar de „opera" Vieții. „Slujirea Graalului", care este o servitute cavalerească, este într-adevăr singura „justificare a Timpului".

Cele trei spații tranziționale pe care le-am studiat și care s-au opus în mod succesiv de-a lungul creației wagneriene nu sunt de ajuns. Sinteza lor nu se poate efectua decât printr-o schimbare de sens, un *surplomb*, cum ar fi spus Henry Corbin, o *progressio harmonica* menită să le *întemeieze*.

Cercetarea noastră se încheie astfel prin cuvintele lui Gurnemanz care-i serviseră drept introducere. Urmându-le îndeaproape, corul cavalerilor Graalului, reluând invocația Templierilor, dezvăluie că prezența omului în această lume valorează mai mult decât lumea, valorează mai mult decât timpul și spațiul ce dilată lumea: că ea e făcută pentru a acționa, pentru a conferi „mântuire Mântuitorului": *Erlösung dem Erlöser*!

Partea a patra

GRAALUL

Lui Julien Ries

Am putea spune că atunci când religia devine artificială, Artei îi revine rolul de a-i salva nucleul inițial, surprinzând în valoarea lor simbolică niște simboluri pe care religia pretinde să le impună drept adevăruri, făcând, așadar, să reiasă din aceste simboluri, printr-o reprezentare ideală, adevărul conținut în profunzimea lor.

Richard Wagner
Religie și Artă

Dar asta este semnificativ pentru situația omului modern: își satisface inexistenta viață religioasă (inexistentă, pe nivel conștient*) prin universurile imaginare ale literaturii și artei...*

Mircea Eliade
Jurnal, I

Capitolul XIII

GRAALUL

Nu numai că putem, ci trebuie să ne punem întrebarea, după ce am explorat marile arhipelaguri ale artei occidentale, atât picturală, cât şi muzicală: cum se face că în anumite momente, şi îndeosebi în această perioadă a epocii „contemporane" ce acoperă secolul trecut, sentimentul religios s-a „transferat" asupra produsului şi producţiei activităţii artistice? Spunem că „trebuie" pentru că cel mai adesea reflecţia asupra acestui subiect a denaturat o parte din faptele purtătoare de adevăr. În majoritatea cazurilor, apărătorii religiei, şi mai precis – întrucât unii ajung până la respingerea denumirii de religie![1] – avocaţii creştinismului, deşi discern de-a lungul istoriei religiei occidentale unele epoci în care acest transfer se efectuează mai mult sau mai puţin, au tendinţa doar de a denunţa fenomenul, descoperind în el malignitatea secolului, dar nu-şi pun niciodată problema responsabilităţii religiei şi a instituţiilor sale în propria involuţie. O atitudine pe care o întâlnim pretutindeni: întotdeauna celălalt nu are dreptate! Vedem de preferinţă paiul şi nu bârna!

Lăsând la o parte argumentaţiile simpliste ale unor oameni ai Bisericii alarmaţi de renaşterea gnozelor sau de proliferarea sectelor, să reţinem, de pildă, savantul studiu al lui J.-Cl. Polet[2] ce pune în paralel *L'Imagination religieuse et l'imagination poétique* şi reperează, în secolul nostru, două momente – ceea ce e mult – de resorbţie par-

1. F. GOGARTEN, *Der Mensch zwischen Gott und Welt*, Stuttgart, 1970.

2. J.-CL. POLET, *Dictionnaire des religions*, ed. a 2-a, PUF, 1985. Pentru toate problemele abordate în acest capitol, cf. A. FLICHE şi V. MARTIN, *Histoire de l'Eglise depuis les origines jusqu'à nos jours*, 24 vol., Bloud & Gay.

țială a religiosului în „poetic": unul situându-se la capătul perioadei decadente, adică în anii postbelici 1914-1918 (perioadă în care, să o reamintim, e elaborat capitalul bilanț spenglerian al decadenței), cu lucrările abatelui Brémond[3], autor, deopotrivă, al unor lucrări ce susțin că „poezia" și rugăciunea „atestă amândouă o continuitate a inspirației și a imaginației", și al unor lucrări istorice, prea puțin luate în considerare, precum *Histoire littéraire du sentiment religieux en France depuis la fin des Guerres de Religion jusqu'à nos jours* (1916-1933); celălalt moment coincide cu modernitatea noastră din anii '80, prin ceea ce Polet numește „situația nouă" care „închide bucla": „poezia, arta, literatura și religia, imaginația poetică și religioasă, inspirația poetică sau religioasă aveau să se regăsească, dacă nu reunite, cel puțin apropiate". Deși autorul savantului articol întocmește un tablou cvasiexhaustiv al enormei contribuții a cercetărilor antropologice – între care mă situează, pe drept cuvânt, alături de prietenii mei H. Corbin, M. Eliade, G. Scholem, B. Gorceix, Ch. Baudouin, P. Albouy –, deși vede „incapacitățile" ce constituie „deficiența tragică" a cercetărilor pur structuraliste ale lui Barthes, J. Kristeva și Derrida, care poartă doar „haloul" explorărilor literaturii simboliste din secolul precedent sau al cercetărilor antropologice pozitive deja citate, totuși, „nodul problemei", fiind examinat unilateral, pare să-i scape autorului nostru ecleziastic. Căci în această conivență dintre artă – „poetic" – și religios, prin absorbirea celui din urmă de „arta viitorului" – cum va spune Wagner –, cauzele nu trebuie căutate unilateral în zona „demonismului" inerent demersului poetic.

Să examinăm procesul mai îndeaproape. În societățile noastre civile cu ideologii iconoclaste – și cu opțiune „imaginară" schizomorfă –, care nu recunosc drept acces la adevăr decât percepția și raționamentul (Senzația și Rațiunea), iconofilia inerentă funcționării mentale a lui *Sapiens Sapiens*, înzestrat cu ample straturi cerebrale optice și cu o emisferă cerebrală – faimoasa hipersferă dreaptă a lui Sperry[4] – nu mai puțin indispensabilă, își găsise refugiul

3. H. BRÉMOND, *La poésie pure*, Paris,1926.

4. Cf. D. OTTOSON, „Les récents progrès des recherches sur le cerveau et leur incidence sur la compréhension des fonctions cognitives supérieures", notă în *Rapport final*, Colocviul de la Veneția, UNESCO, 1986.

și găzduirea în religia instituită. Adică în acea instituție care, de bine de rău, era obligată oricum statutar să acorde un loc imaginarului „mistic". Se știe, de altfel, ce resentimente declanșează acest epitet la acei Homais și Beckmesser notorii din societatea civilă și uneori religioasă! De-a lungul secolelor, „ilustrarea" tematicilor și chiar a dogmelor religioase este constantă de la „Bibliile în piatră" care sunt catedralele noastre și până la cantatele lui Bach. Ilustrații care trec prin acele puncte culminante reprezentate inițial de *devotio moderna* (conferind acestui termen o extensie mult mai largă decât cea care acoperă viața fondatorului său Gerard Groote ce a trăit în secolul al XIV-lea) în diferitele sale ipostaze: naturalismul exemplarist al franciscanilor din secolul al XIII-lea, la începutul Quattrocento-ului, apoi relansarea conjugată a Reformei pietiste și a Contrareformei, în creuzetul barocului din secolul al XVI-lea și de la sfârșitul secolului al XVII-lea. Exemplarismului bonaventurian i se datorează toată această renaștere a figurativității ce animă deopotrivă primul teatru creștin, acela al Patimilor și Misterelor, cât și iconofilia acelui *presepio*, a drumului crucii, sau a extraordinarelor reprezentări de genul *Sacro Monte* în care iconografia lui Poverello o înlocuiește pe aceea a lui Hristos... În perioada Reformei și Contrareformei, în afară de iconoclasmul ascetic care, la luterani, atenuează prin muzică dramaturgia Misterelor, a „cantatelor", iar mai târziu, la Bach, a grandioaselor plăsmuiri ale Patimilor, în afara proliferării iconofile a barocului Contrareformei cu cortegiul său turbulent de Sfinți și Îngeri, să menționăm totuși *Exercițiile spirituale* ale întemeietorului Companiei lui Iisus care sunt un manual complet – programat în patru săptămâni – pentru un exercițiu al imaginarului ca modalitate plenară de acces spiritual. Sfântul Bonaventura dăduse carta esteticii secolului al XIII-lea, Sfântul Ignațiu și iezuiții ofereau Carta esteticii Contrareformei și a unei părți a rococo-ului[5].

Așadar, vreme de secole, motivul central al artei este religios, chiar mai mult: creștin, punând în scenă „spații" – așa cum subliniază Sfântul Ignațiu –, scene din viața lui Hristos, a Fecioarei, a sfinților, a patriarhilor, a profeților

5. IGNACE DE LOYOLA, *Exercices spirituels*, Seuil, 1982; RANKE, *Histoire des papes*, EI, 1858. Cf. V. LOEW și M. MESLIN, *Histoire de l'Eglise*, Fayard, 1966; BONAVENTURE, *Itinerarium mentis in Deum*, trad. fr., H. Duméry, Vrin, 1960.

sau a regilor Israelului. Și aceasta în ciuda fisurii umaniste a Renașterii, de la finele Quattrocento-ului până în secolul al XVI-lea, cu o „revenire" la figurile mitologice ale Antichității precreștine, și în ciuda breșei deschise de Tragedia, apoi de Opera clasică, începând din secolul al XVII-lea. Și ar mai trebui să vedem cum a fost recuperată Renașterea artelor de marii papi din secolul al XV-lea și de la începutul secolului al XVI-lea sau pasiunea pentru operă de către papii secolului al XVII-lea. Așa cum în secolul al XIII-lea Inocențiu al III-lea își impunea întreaga autoritate în favoarea „fraternităților" franciscane și, prin aceasta, susținea elanul estetic – codificat, ceva mai târziu, de exemplarismul bonaventurian – care autoriza goticul flamboaiant, apariția teatrului religios și o tenace revigorare naturalistă în ținuturile celtice. În același mod, confluența efervescenței renascentiste cu puterea pontificală, inaugurată în a doua jumătate a Quattrocento-ului prin încununarea cărturarului Æneas Sylvius (Pius al II-lea, 1458-1464), apoi, la sfârșitul secolului, prin accederea lui Alexandru al VI-lea Borgia la tronul pontifical, avea să înflorească magnific o dată cu Iuliu al II-lea și Leon al X-lea. Iuliu al II-lea, reluând în acest domeniu opțiunile adversarului său Alexandru al VI-lea (1503), le oferea celor mai eminenți artiști ai Renașterii pereții apartamentelor pontificale și ai Capelei Sixtine – unde se vor reuni conclavurile – și decidea construirea celei mai însemnate bazilici a Creștinătății[6]. Se știe ce rol decisiv a jucat Leon al X-lea în protejarea și promovarea artelor: protector al lui Ariosto, el avea să-l numească pe Rafael intendentul șantierelor de la San Pietro și al șantierelor săpăturilor arheologice din Roma. O jumătate de secol mai târziu, în plină furtună a Reformei, Paul al III-lea Farnese (1540-1543) aproba „Constituțiile" lui Ignațiu de Loyola și ale adepților săi, permițând, deopotrivă cu recentralizarea viguroasă a catolicismului intransigent, expansiunea unui nou stil al sensibilității. Biserica Gesù[7] (1568-1584), ridicată de Vignola și decorată de Baciccio în secolul al XVII-lea, a devenit stindardul acestui curent,

---

6. AUBENAS și RICARD, „L'Église et la Renaissance", în *Histoire de l'Eglise*, t. XV, Paris, 1951. Cf. E. GILSON, *La philosophie de saint Bonaventure*, (1924) Vrin, 1943.

7. Cf. J. MAURY și R. PERCHERON, *Itinéraires romains*, Lethielleux, 1950.

în vreme ce alte spirite religioase, precum Calderón sau Lope de Vega, reformau arta dramatică, iar Palestrina concura cantata luterană. Au existat, așadar, papi care au încununat prin întreaga lor autoritate religioasă atât naturalismul franciscan – și chiar înaintea lui estetica cisterciană prin Eugen al III-lea (el însuși cistercian) –, cât și Renașterea și Arta barocă. Nu a existat un papă romantic...

În pofida multor turbulențe e incontestabil că tematica creștină predomină la sfârșitul secolului al XVII-lea cu barocii exemplari Baciccio și Pozzo, iar în secolul al XVIII-lea cu cantorul J.-S. Bach și cele o sută de cantate și treizeci de oratorii ale lui Händel.

Or, încă de la mijlocul secolului al XVIII-lea, în jurul morții lui Bach, survenită în 1750, și a lui Händel, în 1759, proliferează noile „estetici". Probabil inspirate de uriașa moștenire a „Muzeului" – devenit deja „imaginar" prin circulația reproducerilor gravate și a muzicienilor de curte – celor cinci sau șase secole și îndeosebi a ultimelor trei secole ale Renașterii. Inițial asistăm la o devansare în cantitate și calitate a artelor profane în raport cu producțiile religioase: este cazul creației lui Haydn, Mozart, dar și al lui Greuze, Watteau, Chardin sau David. Dar mai ales apar noi teorii despre artă[8] care o emancipează total de serviciul liturgic și, în paralel, se distanțează de estetica unor Descartes, Boileau, Nicole, Lancelot sau a Părintelui Le Bossu, care repudia integral sensibilitatea, senzația, sentimentul și imaginația în favoarea gândirii raționale.

Încă din 1671, Părintele Bouhours îndrăznea să afirme că simplul adevăr nu e de ajuns spre a ne trezi sentimente estetice. Dar abia în primii ani ai secolului al XVIII-lea, abatele Dubos (*Réflexions critiques sur la poésie et la peinture*, 1719) stabilește existența unui „al șaselea simț" care este sentimentul ce subordonează, referitor la conceptul de frumos, toate abordările rațiunii. Ulterior, atât în posteritatea germană a lui Leibniz și Wolff, extrem de raționaliști însă nu pe linia lui Descartes, cât și în posteritatea engleză a lui Addison (*The Spectator*, 1712) și a lui Burke (*Philosophical inquiry into the origin of our ideas og the Sublime*

---

8. Cf. R. BAYER, *Histoire de l'esthétique*, Paris, 1961. V. BASCH, *Essai critique sur l'esthétique de Kant*, Vrin, 1927. Cf. A. BAUMGARTEN, *Aesthetica*, Frankfurt pe Main, 1750-1758.

and Beautiful, 1756), în secolul al XVIII-lea se declanşează mareea neîntreruptă a tratatelor despre frumos şi sublim din care se degajează progresiv, până la dubla cartă kantiană şi rousseauistă, afirmarea, prin talentul autorului lor, a unei autonomii a Judecăţii de gust (Kant, *Consideraţii asupra sentimentului de Frumos şi Sublim*, 1765-1766; *Critica facultăţii de judecare*, 1790; Rousseau, *Lettre à M. d'Alembert sur l'Art*, 1758; *Profession de foi du Vicaire savoyard*; *Emile, de l'Éducation*, 1762). Să-l reţinem ca figură emblematică pe cel ce a botezat noua ştiinţă a Frumosului cu numele de *Æsthetica*, Baumgarten, care încearcă să stabilească legile acestei noi cunoaşteri şi o „logică a cunoaşterii sensibile".

Trebuie subliniat însă faptul că această „Estetică" va ocupa de-a lungul secolului al XIX-lea un loc incontestabil în principalele sisteme filosofice ale vremii, în continuarea autonomiei kantiene şi a sentimentalismului lui Rousseau. De aici provin *Filosofia artei* (1802) de Schelling, *Hyperion* de Hölderlin, *Estetica* lui Hegel – cei trei colegi de studii la Universitatea din Tübingen – şi în sfârşit cel care va deveni maestrul întru gândire al lui Wagner: Arthur Schopenhauer, ce consacră artei o treime din marele său tratat, *Lumea ca voinţă şi reprezentare* (1819), făcând din activitatea creatoare a artistului una din modalităţile majore de a scăpa funestei *voinţe de a trăi*. Să subliniem acest aspect: arta nu este, nu mai este – deşi poate părea prematur în 1819 – doar o simplă desfătare hedonistă, un accesoriu agreabil al raţiunii: ea devine un mijloc de extaz şi de mântuire.

În paralel se consolidează conceptul de „geniu" în viziunea lui Lessing, a lui Klopstock, Hamann, Carlyle, Coleridge, Lavater, Herder şi Goethe, în sfârşit a lui Winckelmann[9] care îi enunţă definiţia: „...ce imită în mic Geniul suprem, modificând, schimbând, diminuând şi amplificând părţi din lumea reală spre a crea o lume nouă". Iată, aşadar, formulate în sfârşit ecuaţia şi teza artei ca substitut al religiei: „geniul" uman reproduce Geniul suprem, el contribuie, într-o nouă Apocalipsă, la „crearea unei lumi noi", devenind deopotrivă escatologie şi soteriologie. Nu

9. J.-J. WINCKELMANN, *Histoire de l'art chez les Anciens*, trad. fr., Paris, 1766. Pentru toată această estetică de la sfârşitul secolului al XVIII-lea, a se consulta bibliografia extrem de completă din M. LE BRIS, *Journal du Romantisme*, Skira, 1981.

putem intra în detaliile acestui imens curent care se amplifică progresiv încă de la începutul secolului al XVIII-lea spre a culmina în secolul al XIX-lea cu teoriile „artei pentru artă", ale „geniului", ale mântuirii prin „reprezentarea" artistică[10]. Toate aceste orientări sunt, desigur, diferite. Ele au însă un punct comun: acela de a face din activitatea estetică a omului activitatea supremă care-l pune în relație directă cu zeii...conferindu-i „asemănarea cu Dumnezeu" sau cel puțin cu un Profet.

Desigur, nu intenționăm să adoptăm vreo explicație istorică oarecare: nu numai că am învățat destule de la disimultaneitățile, heteroteliile, pseudomorfele ce infirmă mereu cauzalitățile istorice, ci considerăm împreună cu Heidegger că în prezent alegem un „a fi fost" (*Gewesenheit*). În sfârșit, așa cum am arătat, în determinările istoriei, credem noi, contează acele „confluențe" în care instanțe cârmuitoare, puteri instituite se aliază și promovează curente de sensibilități și de idei ce formează „șuvoaie răzlețe" într-o societate dată, dintr-o epocă dată. Istoria, dacă are totuși o anume consistență empirică, nu este rezultatul „voințelor generale" statistice, nici al deciziilor unilaterale ale unei puteri. Fenomenul istoric „apare" brusc atunci când în șuvoiul viu al imaginilor, al ideologiilor, al stilurilor unei epoci se produce o „despărțire a apelor" urmată inevitabil de „confluența" unei părți importante a acestor ape despărțite cu susținerea unui fascicul de puteri[11]. Totuși, dacă încercăm să descoperim un anume *wesen* în trecut, trebuie să ducem inventarul originilor și consecințelor cât mai departe posibil. Or, printr-o dialectică pe care ne-am însușit-o de multă vreme[12], se impune să constatăm că acest „transfer" de religiozitate către artă, această consolidare a unei filosofii estetice survine în mod paralel și concomitent cu istovirea anumitor mituri instituite și a autorităților jurisdicționale ce le fundamentează pedagogic. Nu vom căuta să găsim originile îndepărtate ale fenomenului modern pe care-l studiem, demers întreprins deja cu conștiinciozitate de istorici ai ideilor precum Marcel Gauchet

---

10. Cf. M. LE BRIS, *op. cit.*

11. G. DURAND, „La Beauté comme présence paraclétique"...cit.

12. G. DURAND, „Le renouveau de l'enchantement. Topos du mythique et sociologic", în *Le mythe dans la société contemporaine*, Cadmos, Geneva, 1982; G. DURAND, „La sortie du XX^e siècle", în *Liberté de l'Esprit*...cit.

și îndeosebi Leo Strauss[13] care ajunge până la rădăcinile ockhamiste ale ezitărilor Bisericii. Fără îndoială că nominalismul franciscanului rebel, ca și mai târziu „modernismul" lui Machiavelli[14] sau denunțarea artificialismului ascuns al Naturii la Hobbes sunt pietre de temelie ale istorismului secolului al XIX-lea. Să subliniem totuși că Biserica l-a condamnat la vremea sa pe Ockham, l-a respins pe Machiavelli și l-a combătut pe Hobbes... Vom zăbovi asupra situației imediat „pre-moderniste" – de la sfârșitul secolului al XVIII-lea.

Or, tocmai în decursul secolului al XVIII-lea și ajungând la miturile acelei *Naturphilosophie* de la începutul secolului al XIX-lea, cu cortegiul său de estetici, putem constata la suprafață o opoziție evidentă între dogmatici, instituțiile religioase instaurate și „spiritul nou" al „filosofilor", iar la nivel mai profund îndeosebi o tensiune a mitologemelor antagoniste în cadrul *Aufklärung*-ului, pe care Georges Gusdorf o rezumă destul de bine vorbind despre „Internaționala pietistă" și „Internaționala deistă"[15]. Reprezentând opțiunea cea mai evidentă a *Aufklärung*-ului, raționalismul totalitar și naiv al filosofilor ajunge la o raționalizare a fenomenului religios, care, fără a comite excesele caricaturale ale „turbaților" de la 1793, duce totuși deopotrivă la respingerea „superstițiilor ecleziastice", a dogmelor credinței, dar și la examenul „științific" al textelor sacre și anume al Bibliei. Atunci se instituie deja o „demitologizare" ce nu se va dezice până în zilele noastre și al cărei strălucit precursor este Fontenelle cu a sa *Histoire des oracles* (1686) și cu tratatul său *De l'origine des fables* (1700-1724).

De cealaltă parte, de partea a ceea ce Gusdorf numește în sens larg „pietismul", regăsim cvasitotalitatea filosofiilor

13. L. STRAUSS și L. FERRY, *Philosophie politique*. I: *Le droit, la nouvelle querelle des Anciens et des Modernes*, PUF, 1984. Cf. M. GAUCHET, *Le désenchantement du monde, une histoire politique de la religion*, Gallimard, 1985.

14. L. STRAUSS, *Pensées sur Machiavel*, Payot, 1982.

15. G. GUSDORF, *Dieu, la Nature, l'homme au siècle des Lumières*, Payot, 1977, cap. III și IV. Întreaga serie monumentală „Les Sciences humaines et la pensée occidentale" este o mină de informații și de orientări bibliografice. Cf. B. PLONGERON, *Théologie et politique au siècle des Lumières*, Droz, 1973.

„sentimentului" ce întemeiază noua estetică și din care, așa cum au arătat Auguste Viatte, apoi Ernst Benz și Antoine Faivre, întregul romantism vine să-și extragă resursele ocultiste și mistice[16]. Desigur, „despărțirea apelor" se produce anevoie, în clocotul inconștient al trăirii prezentului, așa cum a constatat Michel Le Bris[17] la Greuze, David și Füssli, unde rațiunea se joacă de-a v-ați ascunselea cu „măștile" pasiunii sau ale sentimentului. Așa cum regele Ludovic al XV-lea ezită între amabila sensibilitate „rococo" – care este aceea a favoritei sale Dna du Barry – și severitatea neoclasică a contelui d'Angiviller, promovat în 1773 la Direcțiunea Monumentelor. Așa cum atât de neoclasicul Diderot din *Salons* are viziuni fulgurante ale „energiei" pasiunilor, fie ele și „mari crime"; așa cum Rousseau participă la prea puțin rousseauista *Enciclopedie*... Două mitologeme puternice sunt însă bine instaurate în a doua jumătate a secolului al XVIII-lea: cel care subordonează totul schizomorfiilor Rațiunii și cel care, dimpotrivă, acordă întâietate acelor structuri ale imaginarului numite de noi cândva „mistice"[18].

Or, important este faptul că Bisericile, și în special Biserica romană, după ce au rezistat cu îndârjire împotriva tuturor inovațiilor, îl vor alege dintre cele două mitologeme instituite pe acela ce pare să triumfe în spiritele luminate, în succesul Revoluției Franceze și îndeosebi în gloria moștenitorului său: Bonaparte. După ce s-a opus îndelungă vreme – prin glasul autoritar al lui Bossuet – atât galicanismului faimoaselor *Déclarations* din 1682, cât și diverselor curente ale „pietismului" francez, ai cărui precursori au fost întrucâtva Pascal și janseniștii, apoi „chietismului" Dnei de Guyon și al lui Fénelon (condamnat în 1699, Molinos fusese deja în 1687), Biserica Romei aderă treptat la una dintre cele două „internaționale" ale secolului al XVIII-lea: ea optează mai degrabă pentru „Luminile" Rațiunii decât

---

16. A. VIATTE, *Les sources occultes du romantisme*, 2 vol., Champion, 1928; E. BENZ, *Les sources mystiques de la philosophie romantique allemande*, Vrin, 1968; A. FAIVRE, *L'ésotérisme au XVIII^e siècle en France et en Allemagne*, Seghers-Laffont, 1973. „Philosophie de la nature et naturalisme scientiste", în *Cahiers de l'Un. Saint-Jean de Jérusalem*, nr. 1, Ed. Bonne, 1975.

17. M. LE BRIS, *op. cit.*, p. 36. „Greuze, David, Füssli ou le triangle des Lumières".

18. G. DURAND, *Les structures anthropologiques de l'imaginaire*...cit.

pentru „iluminările" sufletului prin sentiment și „instinctul divin". Ea mizează, în taină desigur, pe „catolicul" Voltaire împotriva protestantului Rousseau... Nu era ea oare pregătită de cinci veacuri de raționalisme diverse? Încă din 1255 Aristotel era predat la Universitatea din Paris, iar raționalismul peripatetic avea să întemeieze deopotrivă doctrinele lui Albertus Magnus și Toma d'Aquino. *Discours sur l'histoire universelle* din 1681 nu se situează oare deja pe linia viitoarei *Esquisse d'un tableau historique des progrès de l'esprit humain* pe care editorul *Cugetărilor* lui Pascal, al *Vieții lui Turgot* și al *Vieții lui Voltaire*, Condorcet, o va redacta în 1791? La marele apărător al catolicismului intransigent, ca și la Enciclopedist și la Convențional, se remarcă același efort de raționalizare a istoriei în sensul unui progres în cadrele rațiunii.

Lucrările lui Jochen Schlobach[19] sunt lămuritoare în privința acestei alunecări progresive a doctrinelor încă ciclice ale istoriei (ale lui Jean Bodin și Louis Leroy de pildă) spre concepția lineară și progresistă ce va fi în secolul al XVIII-lea deopotrivă aceea a Bisericii și a Enciclopediei, iar în final a Statului. Așa cum arată Schlobach, de pildă la Desmarets de Saint-Sorlin (în al său *Clovis ou la France chrétienne*, din 1673) se manifestă reluarea gioacchinismului medieval și a Profețiilor „progresiste" ale lui Daniel ce-i sunt asociate. Se pare, într-adevăr, că această schimbare radicală de orientare s-ar datora – în parte – începând din secolul al XVIII-lea „formei de stat, consolidate, absolutiste, care, sub influența Contrareformei, aducea noi interpretări ale istoriei, interpretări ce se ridicau pe de o parte împotriva ideii de decădere generală care predomina la sfârșitul Evului Mediu, iar pe de altă parte împotriva teoriei ciclice..." E faimoasa teorie „modernistă" a lui Charles Perrault ce repune în discuție doctrina clasică a imitării Anticilor și totodată orice teorie ciclică. Schlobach susține cu îndreptățire importanța pe care a avut-o această „Dispută dintre Antici și Moderni" în teoretizarea istoriei. Îl regăsim aici din nou, în această zonă de interferență a

19. J. SCHLOBACH, *Zyklentheorie und Epochen metaphorik, studien zur bildlichen Sprache der Geschichts reflexion in Frankreich von der Renaissance bis zur Frühaufklärung*, München, 1980; IDEM, „Temps cyclique et temps linéaire du XVI^{e} au XVIII^{e} siècle", în *Décadence et Apocalypse, Cahiers du Centre de Recherche sur l'Imaginaire, le Symbole et le Mythe*. nr.1, Un. de Bourgogne, Dijon, 1986.

Weltanschauung-ului occidental, pe autorul acelei *Histoire des Oracles*, Fontenelle, partizanul convins al Modernilor care „îi depășesc întotdeauna pe Antici". Nu e inutil să subliniem că „Modernii", între care Fontenelle, Perrault și Părintele Malebranche (cf. *De la recherche de la vérité*, vol. II, partea a 2-a, cap. III-IV), sunt cartezieni. Deși cartezianismul i s-a părut doar „suspect lui Bossuet" (care spunea despre doctrina lui Malebranche: *pulchra, nova, falsa*), așa cum afirmă Lanson, el a fost combătut de janseniști și de chietiști, îndeosebi de Arnauld și de Fénelon. Se cunoaște celebrul pasaj din *Digression sur les Anciens et les Modernes* în care istoria umanității este comparată cu devenirea individului uman din copilărie până la vârsta maturității, fără a ajunge vreodată la decrepitudine și bătrânețe: „Opiniile sănătoase ale tuturor spiritelor remarcabile, ce se vor succeda, se vor adăuga mereu unele celorlalte". Turgot nu va spune altceva în al său *Tableau philosophique des progrès successifs de l'esprit humain* (1749). Mai trebuie oare să subliniem faptul că după douăzeci și cinci de ani Turgot va fi ministrul lui Ludovic al XVI-lea? Să mai reamintim oare că schema seminaristului Turgot este și aceea a episcopului de Meaux?

În acel timp se efectuează ceea ce am denumit în altă parte o „despărțire a apelor" ideologică și filosofică, dar – așa cum arată Gusdorf – nu între o creștinătate reacționară, obscurantistă și un Secol al Luminilor Rațiunii, ci între cei care cred – fiindcă aici e vorba de credință și chiar de fanatism – în imprescriptibila Rațiune și progresele sale ireversibile și, pe de altă parte, cei care consideră deja – anunțând viitorul romantic – că într-o lume a eternei reîntoarceri, sau cel puțin a răsturnărilor radicale și a catastrofelor politice, singurele care permit accesul către perfecțiune sunt inima și sentimentul. Chiar optimiștii temperați, precum Voltaire din *Désastre de Lisbonne* sau *Candide*, dacă revin parțial la o viziune ciclică, gândesc totuși că secolul lor „e cel mai luminat care a fost vreodată".

Pe de o parte, Fénelon, Welsey, Rousseau, Jacobi, A.H. Franke, Hamann, Schleiermacher, F. Schlegel și, revenind în secolul al XVII-lea, Bayle, apoi Pascal. Fără a-l uita pe secretarul lui Fénelon, cavalerul Ramsay, unul dintre inventatorii francmasoneriei, ai acelei masonerii „ocultiste și templiere" care împreună cu baronul Von Hund, Willermoz și Joseph de Maistre va triumfa la conventul general din

1782 de la Wilhemsbad. Să zăbovim puţin asupra acestui aspect, întrucât propaganda religioasă a mizat încă de timpuriu, şi pentru multă vreme, pe amalgamul dintre masonerie şi mişcarea subversivă prerevoluţionară a decanului Universităţii din Ingoldstadt, Weishaupt. Acesta din urmă opunea influenţei crescânde a iezuiţilor, ajunşi semiclandestin în Bavaria, un *Ordin al Iluminaţilor*, creat în 1776 – să remarcăm în treacăt că Weishaupt a acceptat să fie iniţiat în francmasonerie doar un an mai târziu, în 1777, spre a o dezintegra. În plus, aceşti „Iluminaţi din Bavaria" nu au durat mult: ei au fost lichidaţi în 1785. În 1803, în celebra sa dramă „masonică" *Fiii văii*, Zacharias Werner îi mai face încă pe Templierii pervertiţi să joace rolul Iluminaţilor din Bavaria în antiteză cu adevărata masonerie, ordin interior şi misterios, refugiat în Scoţia: „Fiii văii". Tocmai aceşti francmasoni mistici vor triumfa asupra raţionalismului adepţilor lui Weishaupt, şi asupra iozefinismului în general, la faimosul convent din 1782[20].

Pe o poziţie diametral opusă se situează raţionalismul Luminilor şi filosofia lineară şi progresistă a Istoriei, cu Fontenelle, Turgot, Diderot, Helvétius şi în general Enciclopediştii, reprezentând concepţii purtătoare ale Revoluţiei triumfătoare pe care şi-o va „asuma" primul consul, apoi Împăratul.

Clivajului ideologic îi va corespunde un clivaj geopolitic: coaliţia Europei, având ca vârf de lance Anglia şi statele protestante ale Germaniei, se confruntă cu Imperiul francez purtător al „ideilor noi"... De o parte, Germaniile deja „romantice" pe care le va cânta Dna de Staël, de cealaltă parte Napoleon şi neoclasicismul. Iar Biserica Romei va face o alegere – constrânsă sau forţată, nu putem spune – decisivă pentru viitor şi desfăşurarea subiectului care ne interesează, şi anume apariţia unei „Religii a Artei".

Biserica, prin Clement al X-lea, Inocenţiu al XI-lea, apoi Pius al VI-lea, se opusese mereu cu încrâncenare oricărei imixtiuni a puterii temporale în guvernarea sa cu prilejul afacerii Regalei*, apoi în timpul dramei „Constitu-

---

20. Pentru toate aceste chestiuni, a se consulta lucrarea extrem de documentată a lui R. LE FORESTIER, *La franc-maçonnerie templière et occultiste*...cit.

* Conflict de interese între Ludovic al XIV-lea şi papa Inocenţiu al XI-lea privind drepturile regale asupra veniturilor ecleziastice (N. tr.).

ției civile a clerului". Ea va semna însă Concordatul din 1801 – pregătit din 1799 prin lungi negocieri și promulgat pe 8 aprilie 1802 – cu Republica franceză și anume cu primul său consul. Este adevărat că încă din 1773 papa Clement al XIV-lea, sub diverse presiuni, între care cele ale lui Iosif al II-lea – un partizan înfocat al Luminilor –, „determinat...de motivele prudenței și Înțelepciunii guvernamentale", așa cum declară breva *Dominus ac Redemptor* „abolea și distrugea (*sic*) Societatea lui Iisus". După cum regretă Părintele Cahour, „jertfa lui Iona oferită furiei valurilor n-a făcut decât să întețească furtuna". E la fel de adevărat că papa Clement al XII-lea, prin bula *In Eminenti* din 1737, arunca deja anatema împotriva francmasoneriei, fără a realiza că această societate cuprindea aspirațiile contradictorii ale secolului și că era îndeosebi refugiul unei „religiozități", al unei liturghii eliminate treptat de raționalismul oficial[21]. Papa Pius al VII-lea cerea demisia celor 41 de episcopi subzistenți care rămăseseră fideli în vijelia revoluționară și renunța la bunurile clerului naționalizate de Convenție... Angrenajul era deja sabotat, iar faimoasa Congregație, creată și ea în 1801, confirmată în 1814, și-a întins degeaba rețeaua sa de recucerire: Bonaparte, inspirat de fostul episcop Talleyrand, a reglementat unilateral prin „Articole organice" aplicarea practică a Concordatului... Măsurile au fost agravate suplimentar de noul Concordat din 25 ianuarie 1813, prin care papa renunța la suveranitatea sa temporală, stabilind sediul papalității în Imperiul francez... Fontainebleau era într-adevăr revanșa asupra Canossei. Desigur, Restaurația va încerca să abolească această capitulare, dar Concordatul din 1801 a rămas în vigoare. Așa cum scriu istoricii Revoluției Franceze: „De acum înainte Biserica era în Stat, iar nu Statul în Biserică"[22]. Gusdorf insistă, în ce-l privește, asupra caracterului „diferit" al Concordatului din 1801, „...nu e vorba de un Stat creștin ce dialoghează cu capul Bisericii catolice, ci de un Stat ateu sau cel puțin neutru... ce enunță și impune propriile sale condiții în vederea unei aplicări la o anume confesiune". Iar de atunci Biserica, mai ales în Franța, a rămas nesigură și dezbinată între consecințele abdicărilor

---

21. Cf. LE FORESTIER, *op. cit.*; E. BENZ, *op. cit.*

22. J. LEFEBVRE, GUYOT și SAGNAC, *La Révolution française*, Alcan, 1930.

sale concordatare şi tentativele zadarnice de a ieşi din servituţile în care se angajase.

Paradigma acestor incertitudini este într-adevăr cariera abatelui de Lamennais care, pornind de la *Essai sur l'indifférence en matière de religion* (1818), pamflet violent antideist şi apropiat de poziţiile lui Joseph de Maistre, ajunge la *Paroles d'un croyant* din 1834 şi la un angajament republican şi anticlerical... Şi în pofida tentativelor de reluare a puterii, precum faimoasa „Congregaţie" din 1801, restabilirea din 1814 a iezuiţilor, şi îndeosebi Enciclicele lui Pius al IX-lea (*Quanta Cura*) şi ale lui Pius al X-lea împotriva...„modernismului" (1907); în pofida „luptelor pătimaşe referitoare la monopolul universitar sau la tema iezuiţilor, în timpul Monarhiei din Iulie, ca şi a dezbinărilor interne legate de separarea Bisericii de Stat sub a Treia Republică", toate acestea, după cum conchide Gusdorf, evocă „din generaţie în generaţie maladia franceză a *divergenţei cordiale* (sublinierea noastră) dintre puterea civilă şi puterea religioasă, concomitent cu implacabila decădere a instanţelor ecleziastice..."[23] „Divergenţă cordială" pe care o vor manifesta în Franţa toate „războaiele şcolare" care, în mod periodic după atât de ambigua lege a „separării" din 1905, sunt în fond fără obiect pedagogic: şcolile confesionale, ca şi şcolile publice, oferă acelaşi învăţământ, confirmat de aceleaşi diplome. Da, „secolul al XIX-lea, inaugurat de Revoluţia Franceză, este, aşadar, pentru Biserica catolică, ca instituţie supranaţională, o perioadă de iremediabilă decădere..." Această decădere este semnalată prin acte istorice ce reiterează în secolul XX Concordatul din 1801; mai ales sub pontificatul lui Pius al XI-lea – 15 concordate în şaptesprezece ani! – între care cele mai îndoielnice au fost cele semnate cu Italia fascistă din 1929 şi cu Germania nazistă din 1933.

Decădere a Bisericii, a Bisericilor poate, desigur, dar în mod paradoxal efervescenţă religioasă intensivă, ceea ce înseamnă romantism şi în special romantismul german: căci dacă nu a existat un papă „romantic", după cum spuneam mai sus, aşa cum n-au existat o Stare a Treia romantică sau un Împărat romantic (referitor la acest subiect este extrem de semnificativ faptul că întregul mit romantic al Imperiului, mitul lui Napoleon[24], se naşte după dispariţia aces-

---

23. G. GUSDORF, *op. cit.*

24. J. TULARD, *Le mythe de Napoléon*, A. Colin, 1971.

tuia din urmă, recurs al memoriei la epopee în decursul platelor Restaurației burgheze), au existat dimpotrivă regi „romantici“ și regate „romantice“ în Germaniile coaliției antifranceze, apoi chiar ale Sfintei Alianțe. Deja în Prusia prințul moștenitor Frederic-Wilhelm al II-lea, încă din 1871 – cu un an înainte de Wilhelmsbad –, este inițiat într-o lojă mistică afiliată Crucii Roze de Aur și propune coaliția împotriva Franței revoluționare. Frederic-Wilhelm al III-lea, care îi succede, este pătruns de pietism romantic, Frederic-Wilhelm al IV-lea (1840-1861) îl aduce la Berlin pe Schelling, al cărui discipol este, ca și al lui Novalis și al lui Friedrich Schlegel. El a fost supranumit în mod explicit „regele romantic“. Ce să mai spunem despre regii Bavariei: Ludovic I face din München refugiul lui Jacobi, al lui Schelling (până în 1841), al lui Sailer, al lui Clemens Brentano...? Cât despre Ludovic al II-lea, se cunoaște rolul său esențial în dezvoltarea wagnerismului. Îi putem adăuga la această „Sfântă Alianță romantică“ pe efemerul țar Pavel I (asasinat în 1801) și îndeosebi pe Alexandru I și pe muza sa inspiratoare, baroana de Krüdener, prietena lui Zacharias Werner. Capitalele acestui romantism, în afara Sankt-Petersburgului faimoaselor *Soirées*, sunt: Roma Pietismului, Tübingen, unde tinerii Hölderlin, Hegel și Schelling vor primi o învățătură inspirată din ideile lui Bengel și Œtinger; Münster în Westfalia, cu prințesa Gallitzin, Jacobi, Hamann; Zürich și Berna cu Kirchberger (adversarul declarat al Iluminaților din Bavaria) și Lavater; Strasbourg, în sfârșit, unde Saint-Martin descoperă opera lui Jacob Böhme...

Astfel „despărțirea apelor“ ideologice de regimurile imaginarului se proiectează istoric și geografic într-o împărțire a Europei, în care în mod paradoxal de o parte, în moștenirea triumfătoare a *Aufklärung*-ului și a Revoluției Franceze, se află papalitatea „concordatară“, iar de cealaltă, în Germanii și în Rusia, o mare religiozitate romantică, însă total „transconfesională“[25].

Cl. Lévi-Strauss a arătat mai bine ca nimeni altul, referindu-se tocmai la *Parsifal* de Richard Wagner, că, în realitate, de-a lungul întregului secol al XIX-lea se con-

25. Despre această transconfesionalitate și această Sfântă Alianță non-catolică, cf. G. GUSDORF, *Du néant à Dieu dans le savoir romantique*, Payot, 1983.

fruntă două mari grupuri de Mituri[26]. Mai mult încă, dincolo de opoziția între două tipuri de mituri ale „comunicării", unul „oedipian" („klingsorian", am spune noi!), în care comunicarea e prea rapidă, depășind toate limitele alterităților respective – a cărui emblemă și corolar este, desigur, incestul: uciderea tatălui, uciderea regelui –, celălalt „parsifalian" (așa cum spune Lévi-Strauss, „amfortasian" s-ar potrivi mai bine), acela al lui *gaste pays*, al comunicărilor mereu blocate de veșnica inadecvare, la Wagner se adaugă o altă opoziție – rezolvându-le pe primele două și situându-le deopotrivă de aceeași parte: „este contribuția lui Wagner la mitologia universală"...„trebuie să cunoaștem și să nu cunoaștem, adică să aflăm ceea ce nu știm *Durch Mitleid wissend*, nu printr-un act de comunicare, ci printr-un elan de compasiune ce oferă o ieșire din dilema în care intelectualismul său îndelungă vreme ignorat ținea închisă gândirea mitică".

Oricine poate constata că această dublă dihotomie wagneriană, sesizată cu finețe de Lévi-Strauss, adică:

I. comunicare oedipiană ≠ comunicare parsifaliană,
II. ansamblul celor două comunicări „intelectualiste" ≠ sentimentalism, „inima" lui Parsifal,

coincide întocmai cu analiza istorică pe care am făcut-o și îi poate servi drept model mitanalitic? Și anume opoziția unui dublu intelectualism, cel al Bisericii și cel al Statului la sfârșitul secolului al XVIII-lea. O Biserică total blocată de accesele sale scolastice către o „comunicare" rațională, un Stat „oedipian" în care inițial revoluția ideilor, apoi „egalitarismul" instituțiilor stabilesc triumful Luminilor într-o comunicare instantanee precum aceea a luminii la Descartes sau la Newton. Dar aceste două intelectualisme inverse, deși „concordante" – și în curând concordatare! –, se ridică împotriva sentimentalismului, a intuiționismului, a acelei *aesthetica* a întregului romantism: de la aurorele sale rousseauiste până la „decadența" sa baudelairiană. Ca și cum, până la marele bazin semantic căruia Wagner îi dă „numele de fluviu", marea Revoluție din 1789, micile sale surori din 1830, 1848, 1851 și Biserica concordatară

---

26. CL. LÉVI-STRAUSS, „De Chrétien de Troyes à Richard Wagner", *Parsifal, Programmheft*, Bayreuth, 1975.

se înşelaseră în final asupra obiectivului revoluţionar... Oare destinul secolului XX va fi acela de a îndeplini radicalismul revoluţiei presimţit de romantism şi de „esteticile" sale?

Referitor la tema noastră, trebuie să subliniem, pe de o parte, faptul că, în aceste mituri intelectualiste confederate, „concordatul" politic şi „concordismul" mitic şi ideologic sunt prezente deopotrivă. Într-adevăr, se stabilea o complicitate între imaginarul schizomorf al Bisericii lui Pius al VII-lea şi imaginarul Imperiului, moştenit de la Revoluţie şi de la ideologia Luminilor. Tocmai aici se lămureşte reflecţia lui Richard Wagner pe care am pus-o ca moto la această parte a cărţii noastre: „atunci când religia devine *artificială*...", adică atunci când ea „vrea să fie acceptate ca adevăruri" simbolurile care sunt însăşi esenţa fenomenului religios. Or, religia secolului al XVIII-lea, prin opţiunea sa pentru un deism raţional, prin dovada pe care încearcă să o extragă din progresul istoriei „devine artificială": ea optează pentru programul artificios al acelei *Encyclopédie ou dictionnaire raisonné des Sciences, des Arts et des Métiers* (1751-1772), abandonând procesul simbolic surghiunit în preistoria gândirii, de Vico şi Fontenelle, spre a se mărgini la „lungile şiruri ale raţiunilor", fie ele şi o înlănţuire istorică. Gustave Lanson, în faimoasa sa *Histoire de la littérature française*[27], vede foarte clar că „modernismul" – dacă ne putem permite deja acest termen! – este deja un snobism al „oamenilor de lume", al „incapacităţii lor artistice". „Or succesul lui Perrault...nu e nimic altceva decât eliminarea artei...această excludere a artei este, din punct de vedere literar, marea diferenţă ce separă literatura secolului al XVIII-lea de aceea a secolului al XVII-lea. Iar ideea care a exclus arta, această idee de progres ce le oferă Modernilor principalul lor argument, este ideea călăuzitoare a filosofiei în secolul al XVIII-lea." Dar arta fiind exclusă, ea se regăseşte în această excludere alături de religia „naturală", sau cel puţin „adamită" şi „noahită", aşa cum spun francmasonii din Lojile mistice ale secolului al XVIII-lea, exclusă la rândul său de istorismul progresului.

---

27. G. LANSON, *Histoire de la littérature française*, Hachette, 1912, p. 600.

„Romantismul“ și imaginarul „pietist“ care îl propaga erau respinse în rândul disidențelor – diversele *dissenters* apreciate de Le Bris – naționaliste, estetice ale coaliției îndreptate împotriva Franței revoluționare. În vreme ce în față se afișa ostentativ burghezia exaltată de Revoluția Franceză și de promovările Imperiului, bine ancorată într-un triumfalism de sorginte iluministă, în care se contopeau un raționalism voltairian, un liberalism economic furibund și un conservatism concordatar binevenit pentru ordinea morală și ordinea publică. Fără a mai ține seama, în domeniul artelor frumoase, de neoclasicismul în care Ingres prelua ștafeta de la David, în care Winterhalter îl continua pe Ingres, iar Léon Bonnat îi urma lui Winterhalter... Dacă vrem să fim mai brutali, putem spune că de acum înainte exista pe de o parte o „artă blestemată“ – dar în care se refugiază fenomenul religios –, cea a jiletcilor roșii, iar de cealaltă conformismul filistinilor, atât cei ai Bisericilor, cât și cei ai Statelor. Acest conformism omniprezent în Franța a fost ilustrat atât prin clădirile publice cu cortegiul picturilor în stil zis „pompier“, cât și prin bisericile și edificiile religioase ale artei convenționale de genul artizanatului vândut în cartierul Saint-Sulpice. Întreaga creație artistică s-a refugiat în afara acestui curent – dacă se poate utiliza acest termen pentru o artă atât de încremenită –, departe de acei Jean-Paul Laurens, Ary Schaeffer, Joseph Aubert sau de atotputernicul Léon Bonnat.

Or, tocmai între arta „exclusă“, dar purtătoare a întregii religiozități romantice, apoi decadente, între acel „mit parsifalian“ și intelectualismul concordismelor raționalismului scientist și al *establisment*-ului burghez, atât civil, cât și „religios“, se situează „cazul Wagner“. Între o religie și o politică devenite „artificiale“ și „nucleul inițial“, acel *Rein Menschliches* al „valorilor simbolice“.

Desigur, în acest „bazin semantic“ există o situație asemănătoare cu aceea a Renașterii, atunci când fenomenul religios înstrăinat de Biserici, de Școli și de luptele lor ucigașe și vane, se refugiază, prin intermediul unei arte de o tehnică superioară, într-un umanism remitologizator, un umanism mitogenic. Figura zeilor revine la fel de obsesiv la Richard Wagner, dar și la Gustave Moreau, Burnes Jones, Dante Gabriel Rosetti, Khnopff sau Lévi-Dhurmer, așa cum revenea la Botticelli, Piero di Cosimo sau Tițian... Dar cu o diferență fundamentală: la sfârșitul secolului al

XIX-lea nu mai există un Iuliu al II-lea sau un Leon al X-lea care să readucă cortegiul zeilor în Biserica Romei. Wagner şi vremea sa se situează în acest hiatus, în această prăpastie dintre domeniul religios şi instituţii, pe care sfârşitul secolului al XVIII-lea începuse să o sape în epoca lui Hölderlin, fenomen urmărit cu atenţie pasionată de Heidegger[28]. Deoarece comentariul faimos al filosofului din Freiburg la ultimul vers al poemului *Andenken*, „doar poeţii întemeiază ceea ce durează", se poate aplica integral fundaţiei wagneriene. „Ceea ce durează se poate întemeia? Ceea ce subzistă mereu nu e oare prezent aici? Nu! Ceea ce rămâne trebuie neapărat să poată rezista împotriva fluxului distrugător...Or, tocmai ceea de durează este efemerul..." Nu e oare aceasta procedura, şi ea „fundamentală" la Wagner, a „melodiei infinite"? Iar filosoful continuă: „Cuvântul acestui cântec nu mai este un imn către ceva, nici un «imn dedicat poeţilor», nici un «imn al naturii» ci un «imn dedicat sacrului»... Poemul lui Hölderlin este apelul inaugural dictat de ceea ce el însuşi *proclamă ca fiind esenţa sacrului*" (s.n.). Nu e oare aceasta enunţarea cartei remitologizării wagneriene, în care mitul, şi mai mult încă mitul transcris în muzică, constituie acea *Ursprache* prin excelenţă, acea putere de a crea un univers ca în preludiul la *Rheingold* şi de a-l scufunda ca în ultimele scene din *Götterdämmerung*?

Despre sfârşitul secolului al XVIII-lea, ca şi despre sfârşitul secolului al XIX-lea, putem scrie împreună cu filosoful[29]: „E vremea zeilor ce dispar *şi* a Dumnezeului ce va veni. E vremea *impasului*, pentru că timpul este marcat de o dublă lipsă şi de o dublă negaţie: acel «nu mai» al zeilor dispăruţi şi acel «nu încă» al Dumnezeului ce va să vie". Ascultându-l pe filosof avem impresia că-l auzim deja pe Henry Corbin[30] (e adevărat că acesta din urmă a fost primul traducător francez al lui Heidegger) vorbindu-ne despre necesitatea cavalerismului impus de acea „simultaneitate a lui *iam* şi a lui *nondum*". E aceeaşi obsesie a unui cavalerism spiritual care bântuie întreaga operă a lui Cor-

28. Cf. M. HEIDEGGER, *Approche de Hölderlin*, trad. fr., Gallimard, 1973.

29. *Ibid.*, p. 60, „Hölderlin et l'essence de la poésie".

30. H. CORBIN, *Temple et contemplation*...cit., p. 354.

bin, dar și întreaga creație a lui Wagner, de la *Tannhäuser* până la *Parsifal.*

În acest punct precis se integrează mitul – obsesional de-a lungul întregii literaturi și gândiri occidentale – Graalului. Căci misterul Graalului, mister pentru că el afirmă în decursul secolelor o prezență, însă prezența unui inexprimabil, a unui indicibil ce trebuie cercetat, este într-adevăr tipic pentru țelul final – atât pe plan cronologic, 1883! cât și pe planul meditației – al wagnerismului. Poeții – marii poeți – admiratori ai lui Wagner nu s-au înșelat: Verlaine vorbește despre „Preasfântul Tezaur esențial", Mallarmé despre „căușul neant muzician...", Baudelaire: „strigătul sufletului ajuns la paroxism...", „am simțit întreaga măreție a unei vieți mai vaste decât a noastră". Toți marii poeți, spunem noi, au resimțit acest *căuș* absolut, acest apel ineluctabil tipizat de Graal. Dar și toți analiștii și muzicologii operei wagneriene. Exceptându-l pe Adorno care denunță – desigur! – „Himera Utopiei" și propune pentru remedierea acestui simplu „aglomerat" „iluzionist" al unui elan solitar „o echipă de specialiști care să lucreze metodic" (*sic*). Claudel, wagnerian din primul val, și doar într-o fază timpurie, va resimți această „nostalgie" implacabilă a operei wagneriene, iar Nietzsche, Guiomar, Corbin, așa cum a arătat în mod excelent Françoise Bonardel, și l-am putea adăuga pe Lévi-Strauss, au fost subjugați de „spațiul u-topic" wagnerian. Wagner însuși e perfect conștient de această u-topie – pe care o semnalam în introducerea noastră ca fiind extrem de apropiată de o anume teologie iudaică – atunci când justifică în aceeași frază inaccesibilitatea pozitivă, „căușul" țelului vizat, și valoarea didactică a mitului care umple căușul cu imaginile cele mai satisfăcătoare: „Ambițiile și eforturile neîncetate care îndeamnă oamenii și popoarele *către țeluri mereu inaccesibile* își găsesc în legendele lor primitive și originare o explicație mult mai clară decât cea rezultată din istoria lor reală, care ne oferă doar consecințele caracteristicilor lor esențiale"[31]. Graalul misterios, pe care nici o filologie nu reușește să-l definească: potir, cazan, crater, constelație, piatră magnetică, nestemată...și pentru care potrivit dorinței lui Henry

31. Cf. F. BONARDEL, *op. cit.*, pp. 1100 ș. urm., și M. GUIOMAR, *Imaginaire et utopie.* I: *Wagner...*cit; P. CLAUDEL, *Richard Wagner, rêverie d'un poète français*, Belles-Lettres, 1970.

Corbin – ce a fost și el un mare „wagnerian“ – ar trebui o „hermeneutică“: „Ar fi de dorit ca, asemeni Bibliei, ciclul poemelor Graalului să fie citit în întregime de «credincioși» nu ca un *corpus,* ci ca «Biblia Sfântului Graal»“. Și Corbin subliniază cu justețe la Wagner, în *Lohengrin*, deplina conștiință a ceea ce este „secretul“ Graalului: „Iar puterea sa e sacră atâta vreme cât le rămâne tuturor necunoscut...“

Acest „căuș“, acest „strigăt paroxistic al sufletului“, acest „Preasfânt Tezaur esențial“ este însuși arhetipul fenomenului religios: iată caracteristica ce-i asigură universalitatea deseori semnalată la celți, la iranieni, la latini, la greci, la arabi și bineînțeles în „corpusul“ Graalului din Occidentul creștin. „Graalul este, așadar, spune de altfel Corbin[32], tipologic, «ceva adus din Cer pe Pământ», așa cum o atestă un text al lui Macrobiu care face din Graal o Constelație de pe Cer. În calitate de *vas mysticum* Sfântul Graal este asociat constelației.“ Graalul este relația permanentă, naturală a „pur-omenescului“ (*Rein Menschlicher*, cum spune Wagner) cu „Cerul“ sau, ceea ce e același lucru, cu „Orientul Luminilor“. De la Wagner la Corbin sau la Eliade, dacă nu de la Albrecht von Scharfenberg sau Wolfram von Eschenbach, există o recunoaștere naturală a lui *homo religiosus*. Nu o reducere la „Internaționala Deistă“ a religiei formale a raționaliștilor și a „concordatarilor“ Enciclopediei, ci o relație cu acea „Internațională Pietistă“ despre care vorbea Gusdorf și a cărei genealogie este relevată frecvent de Corbin, cel puțin în Occident: Zacharias Werner, Swedenborg, Wuillermoz, Œtinger, Rulman Merswin, Böhme, Weigel. Iar dacă, așa cum am arătat, Biserica și-a ales căile prin concordatele și concordismele de la începutul secolului al XIX-lea, nu e mai puțin adevărat că arhetipul fenomenului religios, adică al relației naturale cu sacrul, s-a refugiat, apoi s-a dezvoltat în lăuntrul sanctuarului artei. Dar această „estetică“ care germinase încă din secolul al XVIII-lea cu Dubos, Burke, Addison nu s-a lămurit cu adevărat decât în opera și în intențiile explicite ale lui Richard Wagner: în acest „efemer“ care dăinuie și pe care *Wort-Ton-Dichter* îl întemeiază.

---

32. H. CORBIN, *En Islam iranien*, t. II, p. 146.

ÎNCHEIERE

Poeții întemeiază ceea ce durează.
F. Hölderlin, *Andenken*

E necesar să parcurgem rapid timpul – *Meine Zeit*, scrie Thomas Mann[1], și o putem scrie împreună cu el – care ne separă dacă nu de dispariția lui Richard Wagner în 1883, cel puțin de recidivele extreme ale „decadentismului" din anii ulteriori Primului Război Mondial, ani inaugurați prin bilanțul spenglerian al *Declinului Occidentului*. Totuși, întrucât ne angajăm, se pare, încă o dată pe cărările mereu îndoielnice ale istoriei, să reamintim două aspecte importante ale concluziilor la care am ajuns după o reflecție de câteva decenii[2] asupra devenirii umane.

În primul rând, o „stare" istorică și socială nu e niciodată univocă: „topica" sa este sistemică (sau „contradictorială"), iar produsele acestei stări reflectă mereu, mai mult sau mai puțin, această tensiune constitutivă. În al doilea rând, capitalizarea mentală și culturală a unui grup social dat se efectuează după două proceduri extrem de diferite: cunoașterea științifică și tehnicile „de civilizare", așa cum spun germanii, ce îi sunt aferente „progresează" prin salturi negativiste succesive, fenomen denumit foarte bine de Bachelard prin expresia „Filosofia lui Nu"[3]; dimpotrivă, celelalte departamente ale „culturii, și anume Artele Frumoase, nu progresează". Parafarazându-l pe Cl. Lévi-Strauss, potrivit căruia „oamenii au gândit mereu la fel de bine"[4], putem scrie că oamenii au simțit și au creat mereu „la fel

1. TH. MANN, *op. cit.*; cf. G. DURAND, *La sortie du XX^e siècle*...cit.
2. G. DURAND, „Le renouveau de l'enchantement. Topos du mythique et sociologie"...cit. Cf. IDEM, *Mito e Sociedade. A mitanalise e a sociologia das Profundezas*, Ed. Lisboa, 1983.
3. G. BACHELARD, *La philosophie du non*, PUF, 1940.
4. CL. LÉVI-STRAUSS, *La pensée sauvage*, Plon, 1962.

de bine": *Venus* paleolitică a culturii preistorice Grimaldi este la fel de perfectă ca *Gioconda*. Istoria unui grup social, a unei culturi se prezintă ca o liniștitoare „eternă reîntoarcere" a unor „bazine semantice" bine tipizate. Supraviețuirea speciei în decursul mai multor milioane de ani atestă excelența structurală a modelului. Spre a rezuma această constatare a contradicției dintre timpurile umane, să spunem că același *Sapiens Sapiens* este întotdeauna cel care, de la Cro-Magnon încoace – pentru a stabili o dată de naștere! –, trebuie să-și asume *semper et ubique et omnibus* cucerirea nelimitată a cunoașterii și a tehnicilor în confruntarea cu Natura.

Or, tocmai în verigile acestei filosofii a istoriei – complet empirică și eliberată de mitul gioacchinist –, pe care am adoptat-o, putem „trata" bilanțul „timpului nostru" (*Meine Zeit!*). Acesta din urmă se confruntă deopotrivă cu un progres științific fără precedent, bazat pe o revoluție științifică dintre cele mai radicale care a dezintegrat – să o spunem pe scurt, întrucât am examinat adesea această problemă cu prietenii noștri fizicieni – raționalismul clasic și astfel – potrivit unei expresii a lui Gabriel Gosselin aplicată epistemologiei lui Edgar Morin – a „desacralizat rațiunea"[5]. Și o dată cu redescoperirea, sau mai bine zis revalorizarea prin Știința Omului a celor mai permanente și mai arhaice rădăcini ale lui *homo symbolicus* (sau *religiosus*). Pe de o parte, enorma revoluție științifică și logică care s-a desfășurat începând cu Einstein (relativitatea generală, 1905) și îndeosebi cu Max Planck (parametrii cuantici, 1900), iar apoi cu Niels Bohr (principiul complementarității, 1927), cu Louis de Broglie (1925, mecanica ondulatorie, fizica probabilistă), Heisenberg (relațiile de incertitudine, 1932), G. Chew (bootstrap), W. Pauli (CPT-ul invarianței, 1955), J. Charon (relativitatea complexă), D. Bohm (ordinea implicată, 1958), Abdus Salam (supergravitația, 1983), John Schwartz (supercodurile, 1985), Costa de Beauregard (corelațiile EPR și probabilitatea condițională, 1986), B. d'Espagnat (non-separabilitatea, 1982), H. Stapp, F. Capra, B. Nicolescu etc. Toată fizica – adică știința care cel puțin

---

5. G. GOSSELIN, „La science selon Edgar Morin et la désacralisation de la raison", în *Cah. intern. de Sociologie*, vol. 83, 1987. Cf. IDEM, *Changer le progrès*, Seuil, 1979; E. MORIN, *La méthode*, I, II, III, Seuil, 1977-1986.

de la Galilei a fost „capul și mama" gândirii occidentale – ne face martorii unei totale subversiuni a ceea ce fusese „raționalismul Luminilor". O întreagă epistemologie urmează „ca un ecou", desigur, această revoluție mai mult decât copernicană: mai întâi au fost Poincaré și Minkowski, care au introdus o a treia dimensiune temporală între trecut și viitor, iar în zilele noastre Șt. Lupașcu, M. Beigbeder, Edgar Morin, J.-J. Wunenburger, Michel Cazenave etc. Dacă ne-am extins puțin asupra unei enumerări a „descoperirilor științifice", am făcut-o pentru că suntem mereu șocați de așa-zisele „științe ale omului", științe politice etc., care tratează în mod peremptoriu și dogmatic problemele societății contemporane ignorând ABC-ul Științei contemporane și luând drept referință raționalitatea logicii lui Aristotel, a Sfântului Toma și a lui Descartes[6].

Dar în paralel, și de cealaltă parte, de partea Științei Omului descoperind în sens invers permanența structurilor arhaice și plurale ale reprezentării lui *Sapiens*, ar trebui să desfășor în detaliu – și nu am răgazul să o fac aici – toate regăsirile imaginarului care, de la Freud la Gerald Holton (fizicianul de la Harvard a cărui carte recentă încununează operele Imaginarului, considerându-l pe acesta din urmă cheia de boltă a descoperirii științifice înseși), jalonează modernitatea cercetării: C.G. Jung, Charles Baudouin, G. Bachelard, Cl. Lévi-Strauss, G. Dumézil, Mircea Eliade și H. Corbin, care mi-au fost cu toții maeștri și dintre care mulți îmi sunt prieteni. Acestor antropologi ar trebui să li se adauge cohorta etologilor: K. Lorenz și N. Tinbergen, Desmond Morris, Spitz, Kayla și prietenul nostru Adolf Portmann[7], care au permis consolidarea noțiunii de *Urbilder.*

Toți au contribuit – în opoziție cu tenacele mitologem gioacchinist al istorismului – la regăsirea a ceea ce Edgar

---

6. Pentru a integra puțin ansamblul orientărilor științifice din ultimii cincizeci de ani, cf. E. MORIN, *La méthode*...cit., t. III: *La connaissance de la connaissance*, ca și: B. NICOLESCU, *Nous, la particule et le monde*, Le Mail, 1985; D. BOHM, *Wohleness and the implicate Order*, Routledge & Kegan, 1975; B. D'ESPAGNAT, *À la recherche du réel*, Gauthier-Villars, 1978; M. CAZENAVE, *La science et l'âme du monde*, Imago, 1985.

7. R.A. SPITZ și K.M. WOLF, „The smiling response", în *Gen. Psych. Monog.*, vol. 34, 1946; A. PORTMANN, „Das Problem der Urbilder in biologischen Sicht", în *Eranos Jahrbuch*, vol. 18, Rhein Verlag, 1950; cf. articole în *ibid.*, vol. 19, 1950. Cf. G. DURAND, „Archétype et mythe", în *Mythes et croyances du monde entier*, t. V, Lidis-Brépols, 1985.

Morin numește „paradigma pierdută: natura umană"[8]. Și cine nu vede oare, cu luciditatea lui Cl. Lévi-Strauss, că în zorii acestui curent de remitologizare și de abordare nereducționistă se află opera teoretică și artistică a lui Richard Wagner[9]?

Or, în acest punct de intersecție paradoxal, constitutiv al modernității noastre, prăpastia săpată de *Aufklärung* între raționalismul scientist și partea blestemată a imaginarului, adică porțiunea congruentă artei și lui *religiosus*, se umple complet, din momentul în care rațiunea „aplicată"[10] altor obiecte decât Dumnezeu, sau categoriile aristotelice, „nu mai este ceea ce fusese", din momentul în care ecuațiile lui Born-Jordan autorizează, așa cum notează Costa de Beauregard, „o nouă paradigmă" în care „non-localizarea" spațio-temporală permite noi date deterministe, infirmând radical cauzalitatea lineară moștenită de la idealul clasic – dacă putem spune așa – și fondatoare a istorismului[11]. Atunci se pot întâlni și dialoga – fără nici un „concordism" servil, așa cum am arătat în altă parte[12] – cercetările antropologice, creativitatea artistică și demersurile fizicii de vârf. C.G. Jung – fapt ascuns adesea de *establishment*-ul pedagogic – inaugurase această colaborare scriind o carte împreună cu laureatul Premiului Nobel pentru fizică Wolfgang Pauli[13]. Iar aceste întâlniri tind treptat să se instituționalizeze începând cu Colocviul de la Cordoba (1979), urmat de întâlnirile de la Tsukuba, Fez, Washington, Veneția (1986)[14]...

---

8. E. MORIN, *Le paradigme perdu: la nature humaine*, Seuil, 1973.
9. G. DURAND, *L'Imagination symbolique*, PUF, 1964. Cf. J.-J. WUNENBURGER, *Freud*, Balland, 1985.
10. G. BACHELARD, *Le rationalisme appliqué*, PUF, 1949.
11. Cf. O. COSTA DE BEAUREGARD, „Brève récapitulation d'un cheminement intellectuel", în *Liberté de l'Esprit*, nr. 12, iunie 1986; *La physique moderne et les pouvoirs de l'Esprit*, interviu cu M. CAZENAVE și E. NOËL, Le Hameau, 1981. Cf. L. STRAUSS, *op.cit.*
12. G. DURAND, „L'homme religieux et ses symboles", în *Traité d'anthropologie du Sacré*, J. Ries coord., Jaca Book, Milano, 1988.
13. C.G. JUNG și W. PAULI, *Naturerklärung und Psyche. Synchronizität*, Zürich, Walter Verlag.
14. Cf. Analele acestor colocvii: *Science et culture, les deux lectures de l'univers* (Colocviul de la Cordoba, 1979), Paris, Stock, 1980; *Sciences et symboles. Les voies de la Connaissance* (Colocviul de la Tsukuba), Albin Michel, 1986; *L'Esprit et la Science*, I (Colocviul de la Fez, 1983), Albin Michel, 1983; *L'Esprit et la Science*, II (Colocviul de la Washington: „Imaginaire et réalité"), A. Michel, 1985; *L'Unité de l'Homme* (Colocviul de la Cerisy), Seuil, 1974.

Două remarci asupra acestor evenimente considerabile și cu adevărat *kerygmatice* pentru modernitatea noastră. Prima este faptul că aceste „regăsiri“ tind să constituie, prin însăși caracterul lor sistemic, acel *Unus mundus* al unei cunoașteri unitare. A doua, coroborând expunerea pe care am făcut-o aici, referitoare la „eclipsa“ creștinismului în cadrul fenomenului religios, este faptul că modelele întâlnite de această nouă *episteme* sunt descoperite spontan de ambele tabere (fie ei și creștini practicanți) în afara sferei *filosofiilor* greco-creștine. Să subliniem mai întâi că această „Mare Știință“ care tinde să unifice cele „două lecturi ale Universului“ (era titlul Colocviului de la Cordoba), în afară de faptul că este un „hiper-raționalism“ (potrivit unei expresii a lui Fourier!) ce integrează „lanțuri“ (cele ale lui Born și Jordan de pildă) de raționamente mai complexe și mai curente, mai „implicante“ decât cele utilizate de raționalismul clasic al lui Aristotel, Toma d'Aquino sau Descartes, poate revendica foarte bine numele de Gnoză. Pe aceasta din urmă Raymond Ruyer a încercat să o sistematizeze într-o afabulație amuzantă, însă profundă[15]. Dar Françoise Bonardel este cea care în monumentala și magistrala sa lucrare (din păcate needitată, deși constituie studiul cel mai decisiv din ultimele două decenii asupra aspectelor modernității noastre) identifică această Gnoză cu o recurență fructuoasă a gândirii hermetice[16]. Dar în general – și acesta e într-adevăr „semnul vremurilor“! –, filosofia hermetistă fiind evident ignorată, oamenii de știință se referă în mod spontan la religiile non-creștine[17]: taoismul pentru F. Capra, Veda pentru Schrödinger, hinduismul pen-

---

La aceste contribuții capitale trebuie adăugată aceea a lui M. BEIGBEDER care, în nr. 12 din iunie 1986 al periodicului *La Liberté de l'Esprit*, a reunit câteva „gânduri în afara rutinei“, între care am onoarea să figurez alături de Lupașcu, Costa de Beauregard, d'Abélio... *Rapport final du Colloque de Venise. La Science face aux confins de la Connaissance*, Unesco, 1986. *La déclaration de Venise*, Ed. du Félin, 1987.

15. R. RUYER, *La Gnose de Princeton*, Fayard, 1974.

16. F. BONARDEL, *Vision du grand œuvre en Occident extrême*, 3 vol., teză la Un. des Sc. Sociales de Grenoble, 1984 [lucrarea a apărut la PUF în 1993, trad. rom., Polirom, 2000, N. tr.]. Cf. G. DURAND, *Science de l' homme et tradition. Le nouvel esprit anthropologique*, Berg.,1984, cap. V: „*Hermetica ratio* et science de l' homme“.

17. F. CAPRA, *Le tao de la physique*, Tchou, 1980; E. SCHRÖDINGER, *Ma conception du monde, le Véda du Physicien*, Le Mail; O. COSTA DE BEAUREGARD, „Brève récapitulation...“...cit., în care citim această afirmație extraordinară: „Unul dintre cele mai importante aspecte

tru Costa de Beauregard şi, bineînţeles, islamismul pentru Abdus Salam... Această recurgere la un metacreştinism spre a releva întâlnirea lui *homo sapiens* al Ştiinţei cu *homo religiosus* al naturii umane ar trebui totuşi să le dea de gândit Bisericilor şi „funcţionarilor" lor „ecleziastici"...

Căci în faţa acestor inevitabile regăsiri într-un fel de *Naturphilosophie*, care aparţin într-adevăr „vremii noastre" şi pe care la timpul său romantismul trebuise să le ţină ascunse, precum copilul Siegfried în adâncul pădurii – aceea cântată de Baudelaire –, persistă şi semnează cei care cu orice preţ – chiar cu preţul orbirii şi al falsificărilor – vor să fie „*ai* vremii lor" şi aleargă după un modernism iluzoriu întrucât e perimat din punct de vedere epistemologic. Şi încă dublu şi chiar triplu perimat. În pedagogiile noastre[18] predomină în mod desuet atitudinile exclusive şi excluderile totalitare care se manifestau între raţionalismul Enciclopediştilor şi „artiştii" blestemaţi ai romantismului.

Şi iată-ne reveniţi la punctul de plecare al Introducerii noastre: în faţa re-generării acestei primăveri epistemologice şi culturale se opun cu tot mai multă desperare acei Beckmesseri ai Şcolilor, ai Statelor şi Bisericilor noastre concordiste şi concordatare încercând să-şi reunească în van eforturile lor de „demitologizare". De unde rezultă două efecte pe care unii le vor considera poate perverse, dar pe care le relevăm ca simptomatice pentru „vremea noastră", pentru acel hiatus fantasmatic survenit între instituţiile (şi îndeosebi pedagogiile lor!) perimate şi prezentul cel mai creator al modernităţii.

În primul rând, toată aripa militantă a sociologiei contemporane s-a desprins de pretenţiile scientiste şi de dogma etnocentristă şi istoristă covârşitoare în Franţa. Din ce în ce mai mult, tinerii sociologi îşi înscriu modelul lor de societate (care, atunci când dispar barierele dintre Savant şi Politician, poate deveni cândva „proiect" de societate) în universul „metanoicului", al „disimultaneităţii", al „dezamăgirii politicului", al „traiectivităţii" etc. sau, spre a rezuma situaţia, în ceea ce Michel Maffesoli, întemeindu-se

---

ale somnului Mayei este *ireversibilitatea macroscopică efectivă*, fenomenul corelaţiilor EPR constituind una din respingerile sale esenţiale. El străpunge fizic vălul Mayei. Vălul poate fi oare străpuns şi dincolo de fizică, dar datorită (bineînţeles) fizicii? Eu cred că da"; M. ABDUS SALAM, „L'Islam et la Science", în *Rapport final du Colloque de Venise*, Unesco, 1986.

18. Cf. B. DUBORGEL, *Imaginaire et Pédagogie, de l'iconoclasme scolaire à la culture des songes*, Ed. „Le Sourire qui mord", 1983.

pe mult prea neglijatul J.-M. Guyau, numește „estetica socialului"[19].

E foarte instructiv să vedem cum analiza acestui sociolog înglobează în final, sub genericul „etica esteticii", totalitatea comportamentului social. El discerne cu finețe în moștenirea noastră de la sfârșitul secolului XX faptul că „estetica marginalizată în perspectiva finalizată a *istoriei* poate deveni centrală în aceea a destinului (post-istoria)", opunând noțiunea asociată istoriei „noțiunea de *putere* care a ocultat timpurile moderne ce au consolidat-o sau au contestat-o", celei de *forță* „intrinsecă" lumii revenite la elanul său natural. Și sub penița sociologului, spre a defini această forță a destinelor, se înșiruie termeni care trimit la religios (*re-ligare*), precum: „alianță", „fuziune", „liant social", „traiectivitate", străbătând abundențele luxuriante ale esteticii.

Această fină analiză a sociologului este cea mai bună confirmare a fenomenului pe care l-am reperat în decursul formării modernității începând cu a doua jumătate a secolului al XVIII-lea: despărțirea apelor între istoria raționalizată, pe de o parte, și acea *pietas* naturalistă, estetică pe de altă parte. „Religia" instituționalizată, făcând în mod curios alegerea greșită, aceea a „Internaționalei deiste", raționaliste, istoriste, pozitiviste, l-a lăsat pe *religiosus*, purtat pe aripile esteticii în „efervescența" sa, să se răspândească și să invadeze totalitatea. Alegere greșită, pentru că acest *aggiornamento* se străduiește să alinieze credința la ceea ce, prin esență, se perimează, se dialectizează și se estompează în eternul „nu" euristic, în vreme ce „buna alegere" ar fi fost mai atentă la „ceea ce durează", așa cum spune Hölderlin. Mergând mai departe, am putea încerca să conturăm un fel de „teologie pentru atei"[20] care,potrivit autorului acesteia din urmă – ce se pretinde adeptul a tot ceea ce pozitivismul a ocultat (uciderea tatălui!) la fondatorul său,

---

19. M. MAFFESOLI, „L'éthique de l'esthétique: *homo estheticus*", în *Cahiers de l'Imaginaire*, nr. 1, Privat, 1988. Cf. de același autor tezele sale esențiale expuse în *La connaissance ordinaire. Précis de sociologie compréhensive*, Méridiens, 1985, și *Le temps des tribus*, Méridiens, 1988. Cf. A. BERQUE, *Le sauvage et l'artifice*, Gallimard, 1986; P. TACUSSEL, *L'attraction sociale*, Méridiens, 1984; J-M. GUYAU, *L'art au point de vue sociologique*, Alcan, 1920 (ed. a 11-a); M. MIRANDA, *La société incertaine, pour un imaginaire social contemporain*, Méridiens, 1986.

20. F. FERRAROTI, *Une théologie pour athées*, trad. fr., Méridiens, 1984.

Auguste Comte –, încheie o atare căutare socio-teologică prin: „Nu Dumnezeu, ci misterul lui Dumnezeu; conştiinţa şi respectul zonei de umbră care îl fac pe om...inepuizabil, imprevizibil, divin".

Al doilea efect rezultă din ciocnirea violentă a iconoclasmelor mohorâte ale raţionalismului clasic, a orgoliilor şi operelor sale – fie ele şi pioase – provocată de explozia tehnologiilor audiovizuale şi comunicaţionale. E banal să repetăm că noi suntem „civilizaţia imaginii", ca şi a telecomunicaţiilor. Dar trebuie să notăm aici pe scurt „efectele" sale adeseori contradictorii. Primul, cel mai aparent, dar şi cel mai îngrijorător, constă în exploatarea comercială şi banalizatoare a impacturilor imaginare. Este efectul pseudo-democratizării artelor integrate în diferite „pieţe": aceea a picturii, studiată cândva de Raymonde Moulin[21], dar copleşită ulterior de toate pieţele mass-media: discul, „hit parade", „muzica pop", videoclipul, industria filmului, muzicile de ambianţă şi de supermagazin etc. În acest haos riscă să se piardă în masă – în gloată – poporul (*Volk*) pe care Wagner îl punea, pe drept cuvânt, la originea oricărei arte ca resursă socială, comunicaţională, naturală. O asemenea inflaţie mediatică, precum opera din vremea lui Wagner pe care el o denunţa atât de viguros, riscă să „artificializeze arta", dacă ne putem exprima astfel fără a comite un pleonasm, adică să priveze individul sau grupul – căci fenomenul e valabil şi pentru „trib" – de intervalul, vai! „pierdut", aşa cum spune Gillo Dorflès[22], dar indispensabil imaginaţiei, plăcerii estetice în sine. Aşadar, explozia mediatică ajunge într-o primă fază la o pletoră, la un *continuum* de imagini şi la o „obosire" a *aisthesis*-ului.

Dar în paralel există un al doilea efect, bine reperat, uşor de depistat tocmai în post-wagnerism şi în post-impresionismul pictural, datorat şi el facilităţilor tehnologice oferite manifestării artistice. După cum semnalează Dorflès, în zilele noastre suntem confruntaţi cu o fază „catabolică" de „rarefiere, de vlăguire a anumitor forme artistice" pe care autorul le situează în „arta abstractă, informală, în curentele conceptuale, dodecafonia, serialitatea integrală"...„toate forme...care, depăşindu-şi momentul de

21. R. MOULIN, *Le marché de la peinture*...cit.
22. G. DORFLÈS, *L'intervalle perdu*, trad. fr., Méridiens, 1984.

înflorire, se găsesc în fază de declin". Am criticat noi înșine în altă parte[23] acest „modernism" depășit de modernitate. Or, cine nu vede oare, în lumina confruntării istorice pe care am schițat-o în acest ultim capitol, că „a-diastematia" reperată de Dorflès în „defuncționalizarea, dez-axiologizarea, desemantizarea generalizată a artei" nu este în fond decât o derivație a sterilizării raționaliste a neoclasicismelor „burgheze" din secolul al XIX-lea și concomitent a „disprețului" față de arta *purtătoare de sens* a romanticilor? Un întreg „modernism" artistic, atât pictural, cât și muzical sau literar, total elitist și scăpând criteriilor „populare" de funcție, de valoare și de sens care au fost „rațiunile de a fi" ale oricărei opere de artă, s-a dezvoltat „la marginea" „tărâmului real" al esteticii. Prelungire depărtată a Academismului mumificat și a artei saint-sulpiciene, dar încă și mai izolată decât acestea din urmă întrucât adaugă lipsei de emisie creatoare lipsa de „recepție" populară.

În domeniul picturii, abia dispăruți părinții fondatori – și reformatori – ai esteticii picturale, Cézanne, Van Gogh, Gauguin, Klimt, s-a manifestat – purtată de curentul economic al „negustorilor de tablouri" și cortegiul lor nelipsit de găgăuți burghezi, ca și de snobismul dezrădăcinat și incult – o intelectualizare, o „a-dias-tematie" exagerată până la implozie, tinzând către un țel nesemnificativ și fără întoarcere, prin care non-figurativul ajunge, în mod nemărturisit sau proclamat brutal, la un nonsens absolut. Opera de artă fiind redusă atunci la pagina albă, la zidul pictat uniform în roșu, la mâzgăleala gigantică a unui Alechensky sau a unui Dubuffet.

În muzică, s-a asistat la același fenomen: în paralel cu inspirația wagneriană a părinților fondatori ai neo-simfonismului, precum Mahler, Bruckner, Wolf, și a continuatorilor dramei lirice, precum Richard Strauss, Humperdinck, Siegfried Wagner sau chiar Puccini și Debussy (al cărui antiwagnerism ideologic n-a putut scăpa „fundației" muzicale a dramei lirice), s-a văzut cum muzica, îndepărtată de sursele sale populare – ajutată și de toată tinichigeria informatică și stocastică – se prăbușește cu Schönberg în frunte și în ciuda rezistențelor artistice din sânul mișcării (lirismul unui Berg de pildă) într-un intelectualism întreținut și el prin consistentele subvenții mecenale ale unei

---

23. G. DURAND, *Mitolusismos de Lima de Freitas, Post-Modernisme et modernité de la tradition (bilingue)*, Perspectivas e realidades, Ed. Lisboa, 1987.

burghezii inculte, dar cel mai adesea statale... Conform cumplitei previziuni a lui Thomas Mann, se instaura domnia lui Adrian Leverkühn... Să subliniem faptul că profilul compozitorului care scrisese *Apocalypsis cum figuris*, și acest lucru nu ne va surprinde la fidelul wagnerian Thomas Mann, este foarte îndepărtat de generozitatea populistă a autorului *Artei viitorului*, însă foarte apropiat de sofisticăriile elitiste ale intelectualismului muzical al „voioasei apocalipse“ vieneze. Să mai notăm, și aceasta e o remarcă profundă a autorului lui *Doctor Faustus*, că prăbușirea muzicală și mentală a lui Adrian Leverkühn coincide cu autodistrugerea Walhallei naziste... Mann o spune în mod explicit: „Mâlul mitic originar (al nazismului)...“ corespunde „epuizării istorice a mijloacelor de care dispunea arta“. Aici asistăm, într-adevăr, spre a relua o expresie a lui Hermann Rauschning, la o „Revoluție a nihilismului“, atât pe planul estetic al epuizării muzicale, cât și pe planul social al politicii naziste.

Căci se impune să notăm aici cu luciditate, așa cum am făcut-o deja în altă parte[24] – după C.G. Jung și după Thomas Mann – că „o remitologizare făcută în cele mai rele condiții – aceea respinsă de raționalismul democratic și îndeosebi de societatea religioasă – nu e lipsită de riscuri...“ Jung se temea prin anii '30 de „revenirea lui Wotan“, al cărui act de deces fusese totuși contrasemnat de *Götterdämmerung*. Alții se tem de „revenirea lui Dionysos“, pe care de altfel o constată[25]... Această primejdie a fost diagnosticată de Françoise Bonardel[26] cu luciditatea sa obișnuită chiar în cadrul mitului lui Hermes și al „Marii Opere“, căci în procesul mitico-alchimic „nimeni nu poate prevedea trecerea de la una (involuția, *Nigredo*) la cealaltă (re-voluția, *Rubedo*)... Iată de ce orice proces involutiv, precum *Nigredo*, îl implică printre numeroase riscuri pe acela, esențial, al unei perseverări cvasiinfinite a regresării, cu atât

24. G. DURAND, „Le retour des immortels, structures et procédures de l'immortalisation dans le roman de Proust, de Thomas Mann et de Faulkner“, *Le temps de la réflexion*, Gallimard, 1982.

25. Pentru constatare, M. MAFFESOLI, *L'ombre de Dionysos, contribution à une sociologie de l'orgie*, Méridiens, 1982, și J. BRUN, *Le retour de Dionysos*, Desclée, 1969. Pentru „temeri“ a se consulta, desigur, doar acest ultim autor.

26. F. BONARDEL, *Visions du grand œuvre*... cit., t. I, cartea a-II-a: „Le destin plombé de l'Extrême-Occident“, partea I, cap. IV: „L'Occident malade de son roi“, în special p. 456.

mai mult cu cât aceasta poate fi însoţită de plăcere, sau pot lipsi semnele unei inversiuni a procesului". Nimic nu ne garantează, am adăuga noi, că în Occidentul extrem, „bolnav de regele său" – să înţelegem părăsit, în timpul său real trăit, de Sacerdoţiu şi de Imperiu – mitemele acelei *Nigredo* nu reapar din nou cu cortegiul lor dezlănţuit de catastrofe.

Dar în afara acestor două extreme prin care arta se evacuează susţinută de o sumedenie de mijloace tehnice puse în diverse moduri în serviciul unei societăţi de consum, fie cea a consumului de masă, fie cea a cenaclurilor intelectualiste rupte de popor, dar mereu aproape de Curtea de la Versailles, se configurează viguros un al treilea „efect" care adăposteşte şi răspândeşte „religia artei" păstrată cu pioşenie de romantici şi „decadenţi". Este efectul „muzeului imaginar", am putea spune, dublat de „efectul festival" care e echivalentul său în domeniul muzical şi liric. Nu vom insista aici asupra *Muzeului imaginar* a cărui instaurare fusese semnalată aşa de bine de Malraux în anii imediat postbelici. Să spunem doar că Malraux preconiza deja tot ceea ce tehnicile fotografice sau cinematografice puteau adăuga prin modalităţile lor nelimitate acelui „Cântec al istoriei" care sunt Artele Frumoase. Tuturor acestor manipulări ale imaginii vizuale, semnalate deja de autorul *Vocilor tăcerii* (mărire, micşorare, selectarea detaliului etc.), li se adaugă ulterior, bineînţeles, dincolo de folosirea cinematografului în analiza unei opere picturale, faimoasa „mică lucarnă" a Televiziunii şi întregul departament audiofonic al discului, al benzii magnetice, al aşa-numitei „Hi-FI", precum şi al rafinamentului discului compact... Tot acest arsenal a sporit posibilităţile de abordare a unei opere de artă vizuale sau sonore. Bineînţeles, cu efectele secundare – şi uneori „perverse" – de distorsiune, de interpretare la gradul *n* etc., de care nu ne putem ocupa aici, dar care numai ele singure constituie materialul unei noi estetici.

Dar să ne oprim o clipă asupra „efectului festival": el marchează dublul triumf al Bayreuth-ului. În primul rând, într-un mod reproductiv am spune, prin proliferarea festivalurilor care au loc în Europa postbelică şi dintre care le putem cita pe cele mai celebre, în afară de cel de la Salzburg (supravieţuitor antebelic), Bregenz, Glyndebourne, Verona, Aix-en-Provence, Orange... În anul 1987 s-au organizat, numai în Franţa, peste 600 de festivaluri. Ar trebui scris şi un întreg capitol despre extinderea pe care o poate

conferi cinematograful dramei lirice şi Operei. Numele lui Daniel Toscan du Plantier va rămâne legat de aceste rezultate incontestabile care au fost filmele *Don Giovanni*, *Carmen*, *Boema*[27]... Apoi, prin renaşterea „Noului Bayreuth". Se ştie că Bayreuth-ul fusese distrus de ultimele bombardamente asupra Germaniei din aprilie 1945. La 29 iulie 1951, datorită lui Wieland şi Wolfgang Wagner, ca şi marilor dirijori W. Furtwängler, H. Knappertsbusch, H. von Karajan, aşa-numitul *Bühnenweihfestspiel* renaşte glorios din cenuşa celui de-al Doilea Război Mondial. Vreme de peste trei decenii, şi cu un succes crescând, Festivalul polarizează „religia muzicii" Europei care îşi vede celebraţi deopotrivă aici pe cei mai mari interpreţi. Să semnalăm că „efectul" Festivalului de la Bayreuth acţionează chiar şi asupra acelora care par din punct de vedere ideologic cei mai îndepărtaţi de wagnerism: Ernst Bloch însuşi se duce acolo de câteva ori prin anii '60 – aşa o atestă o fotografie în care filosoful discută cu Wieland Wagner –, Germania de Est îl deleagă pe unul dintre cei mai buni regizori, Götz Friedrich, care încă din 1973 pune în scenă *Tannhäuser*, iar *Lohengrin* în 1979. Prea puţin wagnerianul dirijor francez Pierre Boulez, după ce dirijase *Parsifal* în 1966, primeşte conducerea muzicală a *Tetralogiei* pentru comemorarea Centenarului fundării *Festspielhaus*-ului în 1976. În sfârşit, însuşi Beckmesser vine să-i strângă mâna „fascistului" Walther: în 1967, Adorno colaborează la *Programmheft* al Festivalului de la Bayreuth[28]... Astfel, pentru mulţi, Noul Bayreuth este, fără să o mărturisească, un fel de Canossa, unde de bine de rău ideologiile, imaginarele cele mai obtuze la estetica wagneriană vin într-un fel să-şi depună armele dinaintea incontestabilului succes *estetic* al „noului wagnerism", inaugurat de fraţii Wagner începând din 1951.

Succes *estetic*, subliniem noi, adică acela care stimulează în primul rând cea mai naturală sensibilitate; şi preci-

---

27. Desigur, ar fi multe de spus, în pofida incontestabilului merit de a fi îndrăznit aceste filme, veritabilă expansiune exponenţială a „festivalului", despre greşitele racordări încercate de regizorii Losey şi Rosi...între arta lirică şi arta foarte specială care este Cinematograful. Acelaşi reproş li se poate face lui Sylberberg şi lui Zefirelli... Dar suntem aproape siguri că într-o zi geniul unui regizor va şti să pună mai deplin arta cinematografică (şi procedeele sale specifice: prim-planuri, „travelling-uri", „zooms", atât de *contrare* dramei lirice) în slujba operei şi a dramei lirice. Comencini nu e foarte departe de aşa ceva...

28. TH. ADORNO, „Wagner und Bayreuth", *Programmheft*, *Lohengrin*, Bayreuther Festspiele, 1967.

zăm, spre a încheia: succes arhetipic și mitogenic. Și iată-ne ajunși din nou la poziția pe care o afirmam în Introducerea acestei cărți. Anume, că dincolo de terorile istoriei, dincolo de ideologiile progresului – infirmate mereu de fapte, în secolul marcat de Auschwitz, Hiroshima, Verdun, Gulag... și așa mai departe! – și de reducerile explicative etnocentrice, filosofice, economice care „datează" apăsător, cercetarea implicării „pur-omenescului" – acel *Rein Menschliches* –, atât de bine preconizată și întreprinsă de Wagner, se manifestă ca total euristică. Ea permite nu numai participarea la corul explicațiilor parțiale – și adeseori părtinitoare – ale „Științelor umane", ci și estetizarea, adică mai buna receptare a operei de artă pe care o includem – „o primim", ar spune Școala de la Konstanz – în diversele domenii cuprinzătoare pe care le-am conturat prin convergențele analizelor transdisciplinare. Aici e vorba într-adevăr, așa cum spune Mircea Eliade, de o *demistificare în sens invers*. Marile „Climate-Oglinzi" culturale, jocul reciproc al „confluențelor" semantice în cadrul „bazinelor semantice" abundente de-a lungul fazelor și stazelor unei civilizații, „laitmotivele" mistice ce tipizează și denumesc fluviul rostind numele eroului sau zeului, iar în final marile „structuri ale Imaginarului" ale căror apeluri arhetipale – și insist *apeluri* ireductibil plurale – constituie natura imuabilă a lui *Sapiens Sapiens*, „statica" minimală necesară spre a desemna orice dinamică. Ele constituie un întreg arsenal euristic eficient și performant, inevitabil, pe care atâtea instituții laice sau religioase l-au neglijat pe nedrept în zorii Occidentului extremei noastre modernități, respingând opera artistului în obscurele zone marginale, deci blestemate, ale totalitarismelor Rațiunii.

Și totuși, întreaga miză a cunoașterii antropologice, cu toate orizonturile sale: istoric, psihologic, etologic, rezidă în această alegere. În consecință și întreaga miză a praxis-urilor și practicilor politice, sociale, etice, religioase care decurg din ele în anii ce vin. Fără a putea face previziuni, vom repeta că din această nestăvilită „gândire sălbatică" – și sălbăticită prin marginalizarea disprețuitoare în care au ținut-o „obligațiile" religioase și „sancțiunile" politice[29] – va ieși iarăși fie Wotan Zeul „mânios al stepelor", fie Dumnezeul milostiv (*mitleidich*) al lui Parsifal sau al lui Iosif și al fraților săi...

---

29. Cf. J.-M. GUYAU, *op. cit.*, și *Esquisse d'une morale sans obligation ni sanction*, Alcan, 1885.

SURSE

„Temps, lieux et sens du Baroque“, „Tempi, luoghi e senso del Barocco“, în *Villa Medici, Journal de Voyage. Speciale Musica*, Edizioni Carte Segrete, anno I: nr. 1-2, Roma, Giugno, 1987.

„Specula aestheticae, facettes de la sensibilité et pluralité des reflets“, în *Eranos Jahrbuch. L'homme et le cosmos en miroir*, Insel Verlag, vol. 55, 1986.

„Un sociologue à l' opéra“, în *Sociétés, Revue des Sciences humaines et sociales*, nr. 1, vol. I, Masson, 1984.

„Le cothurne musical“, în *Opéra et mythe*, „Entretien avec Monique Veaute“, în *L'Avant-Scène Opéra*, nr. 74, avril 1985.

„Les mythèmes du décadentisme“, în *Décadence et Apocalypse. Cahiers du Centre de Recherche sur l'Image, le Symbole et le Mythe*, direction J.-J. Wunenburger, Université de Bourgogne, nr. 1, Dijon, 1986.

„Wagner et les mythes décadents“, în *La Musique souvent. Essais sur l'Imaginaire musical*, Centre de Recherche sur l' Imaginaire, direction S. Vierne, Recherches et Travaux, Université de Grenoble III, nr. 2, 1984.

„Temps humain et espaces transitionnels, contribution à une mythanalise de l'œuvre de Richard Wagner“, în *Eranos Jahrbuch. Le Temps et ses frontières*, Insel Verlag, vol. 47, 1978.

„Le désert et la queste dans l'œuvre de Richard Wagner“, în *Cahiers de l'Université Saint-Jean de Jérusalem. Le Désert et la queste*, nr. 7, Berg International, 1981.

CUPRINS

Redactor: GHEORGHE BALA
Tehnoredactare computerizată: RAMONA SANDU

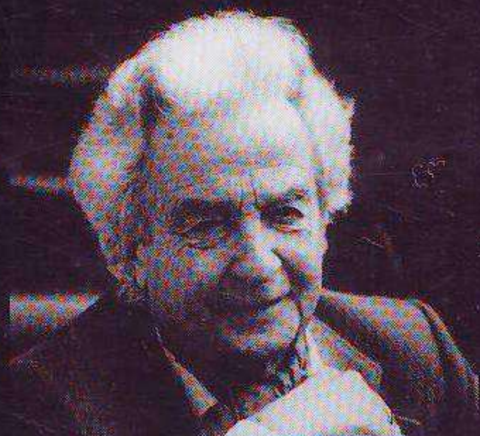
Tiparul executat la Regia Autonomă „MONITORUL OFICIAL“

Biblioteca de artă

610

Teoria și filosofia artei

arte și arhetipuri



Nici o artă fără operă, nici o operă fără celălalt – „publicul" său –, nici o operă sau public fără o comunitate singulară, o societate umană. Căci ar fi o iluzie dăunătoare [...] să credem că arta „imită" o anumită obiectivitate naturală [...]

Orice gest creator se situează, se disciplinează, se manifestă în și prin intermediul unei alterități sociale, al unei tradiții a privirii și a înfăptuirii. Căci privirea și mâna nu sunt anonime din punct de vedere cultural. Arhetipologia nu este nicidecum adversara unei *Rezeptionstheorie*, ci dimpotrivă. Jung a văzut primul că elanul arhetipal are nevoie de întruparea imaginii arhetip. Spațiul pe care-l parcurge privirea pictorului din perioada Song sau Yuan, sau a călugărului Zen ce contemplă grădinile miniaturale sau *bonzai*, ori aranjamentele florale (*ikebana*) nu este același cu cel zărit de Carpaccio sau Bellini la Veneția, sau cel pe care Le Nôtre îl are dinaintea sa în parcul de la Versailles. Tot așa, tehnica laviului în tuș (*sumié*) diferă complet de cea inaugurată de frații Van Eyck. Ambele, neîncetat de-a lungul secolelor, se revendică de la ceea ce am putea numi „rădăcinile" lor.

GILBERT DURAND

ISBN 973-33-0426-3